

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DELPHIM REZENDE PORTO JUNIOR

GIROLAMO DIRUTA:

IL TRANSILVANO – DIÁLOGO SOBRE A MANEIRA CORRETA
DE TOCAR ÓRGÃO E INSTRUMENTOS DE TECLADO

Um estudo sistemático do Tratado e da Música em princípios
do séc. XVII

SÃO PAULO

2013

DELPHIM REZENDE PORTO JUNIOR

GIROLAMO DIRUTA:

IL TRANSILVANO – DIÁLOGO SOBRE A MANEIRA CORRETA
DE TOCAR ÓRGÃO E INSTRUMENTOS DE TECLADO

Um estudo sistemático do Tratado e da Música em princípios
do séc. XVII

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Música da
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, como exigência
para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia
Linha de Pesquisa: História, Estilo e Recepção

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas

SÃO PAULO

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Porto, Delphim Rezende

GIROLAMO DIRUTA: IL TRANSILVANO - DIÁLOGO SOBRE A MANEIRA
CORRETA DE TOCAR ÓRGÃO E INSTRUMENTOS DE TECLADO.:

Um estudo sistemático do Tratado e da Música em princípios
do séc. XVII. / Delphim Rezende Porto. -- São Paulo: D. R.
Porto, 2013.

336 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientadora: Monica Isabel Lucas

Bibliografia

1. Retórica musical 2. Poética musical 3. Tratadística
quinhentista 4. Girolamo Diruta 5. Música Antiga I. Lucas,
Monica Isabel II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: REZENDE PORTO, Delphim

Título: GIROLAMO DIRUTA: IL TRANSILVANO – SOBRE A MANEIRA CORRETA DE TOCAR ÓRGÃO E INSTRUMENTOS DE TECLADO.

Um estudo sistemático do Tratado e da Música em princípios do séc. XVII.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Às mulheres da minha vida:

*Nsra. Auxiliadora,
Francisca Vicente de Morais e
Simone Morais de Sousa.*

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

À Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas, pela generosidade e competência com que orientou este trabalho; pelas muitas reuniões, dias inteiros de pesquisa e pelos excelentes concertos que promoveu – em que pudemos experimentar na prática tudo aquilo que dos antigos mestres tratadistas escreveram. Sou-lhe eternamente devedor.

Ao Mo. Giorgio Pacchioni e à sua esposa Sra. Luce, aos quais sou mais que grato – principalmente à Sra. Pacchioni, por ter trazido para viver no Brasil o maior especialista italiano na didática antiga da música. Pelos ensinamentos dos segredos do *canto figurato*, pelas maravilhosas lições de contraponto, e, principalmente, pela convivência, sou-lhes verdadeiramente agradecido.

Ao organista Dr. Edward J. Soehrlen, tradutor e comentador da obra de Diruta em língua inglesa que muito gentilmente auxiliou-me ao longo deste processo.

Às autoridades eclesiásticas: o Exmo. Sr. Arcebispo D. Antonio Carlos Altieri, pelo carinho de Pai e Mestre; aos salesianos que me educaram na cultura e na fé, Pe. Ailton Antonio dos Santos, Ir. Alberto Gobbo e Pe. Vicente Guedes; aos amigos beneditinos, D. Jerônimo Pereira da Silva e D. Abade André, aos meus irmãos Pe. Rui Melatti (in memoriam), Pe. José Roberto Pereira, Pe. Luís Cláudio e Pe. Nilson Maróstica, sj.

Aos mestres da EMESP/ULM: À Profa. Donata Lange, que me fez músico [e não me deixou ir para o seminário], ao Prof. Alessandro Santoro, pelas aulas de cravo e baixo contínuo, ao Prof. Luís Otavio, pelo exemplo, e à maestrina Regina Kinjo, com quem aprendi a ser regente.

Ao maestro e organista Liuwe Tamminga, pela mais que generosa acolhida em Bolonha com longas e intensas aulas no maravilhoso órgão Lorenzo da Prato de S. Petrônio e em San Colombano, onde pude experimentar tudo o que Diruta escreveu, em instrumentos originais do séc. XVI e XVII.

Ao maestro Matteo Messori, por suas magníficas e vivas aulas de música ao cravo e a Sra. Ania Zareba pelo precioso auxílio em terras italianas; à Virgínia Lucia e Pedro, os amigos que foram minha família em Pádua.

À Biblioteca Internazionale della Musica di Bologna, por ter acolhido e disponibilizado o seu especial acervo de música quinhentista a esta pesquisa, especialmente, Sra. Cristina Targa, Dra. Jenny Servino e Dr. Alfredo Vitolo.

À Mestra Maren Gerths e Prof. Dr. Francisco de Ambrosis e família, pela sincera amizade e maravilhosos instrumentos.

Aos colegas de USP e amigos a quem devo este trabalho: Profa. Ms. Nathalia Domingos, Profa. Ms. Noara Paoliello, Ernesto Ett, Pedro Diniz, Maurício Garcia, Ali Saboy, Nicolau de Figueiredo, Vicente Casanova, Juliana Vasques, Caroline Brazutte Adilson Ferreira e Míriam Ramalho, Elizete Costa, Nelson e Marlene Bussab, Marinês Abrahão, Prof. Dr. Vitor Gabriel, Prof. Dr. Achille Picchi, Profa. Dra. Lia Tomás, maestrina Helena Panko, Marcisa Oliveira, José Roberto Forte, Felipe Santana e Elaine Cristina.

Aos professores da USP: Prof. Dr. Luiz Armando Bagolin, o estimado Lente de Retórica; Prof. Dr. Mário Videira, amigo e cravista; Prof. Dr. Mauri Furlan, por sua leitura atenta e atenciosa do relatório de qualificação; Prof. Dr. Sérgio Cascapera, por suas experientes dicas acadêmicas.

À querida madrinha Dna. Sônia Regina Grossi (in memorian) e Sr. Rodolfo Grossi, por terem acreditado desde sempre no talento daquele menino pobre e órfão e na sua mãe costureira, e apoiado, com magnanimidade, os meus estudos.

Já não vos chamo servos, porque o servo não sabe o que faz seu senhor. Mas chamei-vos amigos, pois vos dei a conhecer tudo quanto ouvi de meu Pai. Não fostes vós que me escolhestes, mas eu vos escolhi e vos constituí para que vades e produzais fruto, e o vosso fruto permaneça. Eu assim vos constituí, a fim de que tudo quanto pedirdes ao Pai em meu nome, ele vos conceda. O que vos mando é que vos ameis uns aos outros.

Jesus Cristo
(Jo, 15)

RESUMO

REZENDE PORTO, Delphim. **GIROLAMO DIRUTA: IL TRANSILVANO – DIÁLOGO SOBRE A MANEIRA CORRETA DE TOCAR ÓRGÃO E INSTRUMENTOS DE TECLADO**. Um estudo sistemático do Tratado e da Música em princípios do séc. XVII. 2013. 336 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

O presente trabalho constitui a completa tradução em língua portuguesa do tratado italiano *Il Transilvano* de Girolamo Diruta publicado em Veneza, em dois volumes distintos, no ano de 1593 e 1609. Sob a forma retórica do Diálogo, esta obra versa sobre a maneira correta de tocar o órgão e outros antigos instrumentos de teclado e sobre os mais importantes assuntos da música italiana do século XVI. Objeto de interesse de músicos e cortesãos, *Il Transilvano* é ao mesmo tempo tratado de música dedicado ao ensino da arte do teclado aos nobres e também importante documento da escola tecladística veneziana, especialmente das preceptivas técnicas de Claudio Merulo, e da tradição polifônica de A. Willaert e G. Zarlino. Rico em exemplos da didática musical antiga, “O Transilvano” registra a formação do antigo músico e apresenta diversas peças do repertório quinhentista abordadas segundo as regras daquele período. A presente tradução é acompanhada de uma introdução sobre as suas tópicas fundamentais e pretende favorecer os estudiosos da música interessados naquela antiga.

Palavras-chave: Retórica musical - Poética musical - Tradadística quinhentista - Girolamo Diruta - Música Antiga.

ABSTRACT

REZENDE PORTO, Delphim. **GIROLAMO DIRUTA: IL TRANSILVANO – DIÁLOGO SOBRE O VERDADEIRO MODO DE TOCAR ÓRGÃO & INSTRUMENTOS DE TECLADO**. Um estudo sistemático do Tratado e da Música em princípios do séc. XVII. 2013. Xf. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This work constitutes the complete English translation of the Italian treatise “Il Transilvano” from Girolamo Diruta, published in Venice in two separate volumes, in 1593 and 1609. Rhetorically written in the form of the Dialogue, this historical work focuses on the true way to play the organ and others early Keyboard’s instruments and on the most important issues of Italian music in the sixteenth century. Object of interest to musicians and courtiers, “Il Transilvano” is both Music Treatise dedicated to the art of the keyboard for the nobles but, also, important document of the Venetian music tradition, especially the precepts of Claudio Merulo, and the counterpoint from A. Willaert and G. Zarlino. Rich in examples of ancient musical didactic, The Transylvanian describes the formation of the old musician and has several of the sixteenth music’s repertory analyzed under the rules of that period. This translation is accompanied by an introduction to their fundamental topics and aims to be useful for music scholars interested in early music.

Keywords: Musical Rethoric, Music Poetic, Sixteenth-century Treatises, Girolamo Diruta, Early Music.

SUMÁRIO.

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 11 |
| TABLATURA..... | 25 |
| EXÓRDIO..... | 34 |
| A CARTA AOS LEITORES..... | 40 |
| OS PRINCÍPIOS DA MÚSICA..... | 43 |
| POR BEQUADRO..... | 50 |
| POR BEMOL..... | 51 |
| BUONO x CATTIVO..... | 52 |
| CONTRAPONTO E TEORIA MODAL..... | 62 |
| A PRESENTE TRADUÇÃO..... | 76 |
| IL TRANSILVANO –1593..... | 78 |
| IL TRANSILVANO - 1609..... | 183 |
| LIVRO I..... | 184 |
| LIVRO II..... | 214 |
| LIVRO III..... | 267 |
| LIVRO IV..... | 292 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 331 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA..... | 333 |

INTRODUÇÃO.

Os tratados de música escritos até o século XVIII, de maneira geral, assim como outros documentos do período, estão sujeitos às preceptivas e regras da retórica quanto à sua invenção e escrita. Compreendê-los a partir dessa instituição nos permite analisá-los segundo aquela regra sob a qual foram concebidos e livrá-los de interpretações anacrônicas. Diruta obedece a lógica de seu tempo e, de fato, compõe uma obra que discursa artificialmente suas tópicas e conteúdos práticos coerentemente quanto à forma, destinatário e a ocasião da sua leitura. Longe de querermos elaborar um estudo retórico a partir dos tratados de música, ainda que seja um assunto muito interessante e pouco explorado, queremos prevenir o leitor sobre o perigo de aplicarmos ao *Transilvano* os parâmetros musicais e discursivos que dispomos contemporaneamente. Quanto à redação do discurso inartístico do nosso tratado, é importante concebê-lo como literatura e não história factual. Nenhuma das narrativas, à priori, são o relato histórico ou da subjetividade psicológica de quaisquer uma das personagens evocadas ao longo do texto. Por outro lado, os exemplos musicais, as doutrinas técnicas de composição e execução, quase que na sua totalidade, merecem ser compreendidas como exercício musical e não puramente como *progymnasmata*, exercício retórico. Apesar do processo de desistoricização que envolve a leitura das artes particulares a partir de ideias estéticas concebidas no séc. XVIII e XIX, principalmente, e o prejuízo advindo dessa interpretação fora de contexto e anacrônica, os documentos musicais, partituras e tratados, como se pode constatar com a leitura e estudo dos mesmos, usam os artifícios da instituição retórica de outro modo.

O funcionamento dos textos de música, especificamente os relacionados a este tratado – nomeadamente, os de Artusi, Zarlino, Banchieri, Galilei, Aaron, Rossi, todos estes do século XVI italiano – admitem como invenção tudo aquilo que se relaciona a disposição, invenção e argumentação para melhor convencer seus leitores músicos e cortesãos a partir das

opiniões das diversas autoridades filosóficas. De fato, aqui a amplificação e a emenda, típicas de um orador, funcionam como o exercício da exposição do assunto a partir das opiniões a cerca do mesmo e não, necessariamente, da coisa em si. Embora as tópicos desses tratados se relacionem basicamente, por um lado, aos fins música como ócio cortesão relido a partir da “Política” de Aristóteles, por exemplo, de outro, há uma grande difusão das doutrinas especulativas da música, emendadas de textos gregos e latinos – Pitágoras e Boécio, principalmente. Paralelamente a esta *sedes argumentorum* formada por tópicos especulativas, matemáticas, tradicionalmente ligadas ao conceito de ‘número sonoro’ e, por tópicos ligadas ao exercício ético, moral, educativo da música na chave liberal da nobreza, há ainda uma terceira matéria, a música como exercício do músico.

No contexto retórico, segundo Furlan (2006, p. 17), “Artes” eram atividades ou disciplinas ou ocupações em que o conhecimento teórico estava vinculado às habilidades práticas – algo distinto das “Scientiae” que tratavam exclusivamente do conhecimento especulativo. Nesse sentido, especialmente no século XVI e XVII, a Música, por compor-se de elementos tanto de Ciência quanto de Arte particular, assume notadamente um múltiplo estatuto e desfruta de diferentes fins e interesses. Enquanto Ciência, portanto, relacionada às matemáticas e inserida entre as disciplinas do *quadriuium* compreende aquilo a que os antigos chamavam de Música Especulativa ou Teórica e, enquanto Arte particular, encerra basicamente a sua prática – tanto oficiosa quanto liberal. Embora aparentemente essa justaposição não nos revele, à primeira vista, a sua complexa natureza contraditória ou complementar, ela é, sem dúvidas, além da característica mais significativa do período em questão, o apogeu de um desenvolvimento iniciado no século décimo primeiro por Guido Aretino – segundo a tradição narrada por Exímeneo – quando da restauração [ou renascimento] da Música depois da invasão dos Bárbaros na Europa.

Objeto de interesse de músicos e não-músicos, a música, é assunto nos principais escritos do *cinquecento* e *seicento* italianos. Autores como Piccolomini (1559) e Castiglione (1528) registram em suas obras importantes considerações sobre a natureza e os diversos fins que a música pode assumir de acordo com seus artífices e circunstâncias. Os comentários e emendas que elaboram, sobretudo, a partir das tópicas das *auctoritates* gregas e latinas – difundidas em traduções e comentários impressos¹ – de filósofos como Aristóteles e Boécio, para além da composição retórica típica da escritura do período, constituem de certa forma o próprio pensamento e funcionamento daquela sociedade, no qual a música é considerada ora ornamento de bons costumes ora assunto das matemáticas [ou ambos].

Piccolomini (1559) ao redigir um programa de educação para um “homem nascido nobre e em cidade livre” (*Della institutione di tutta la vita dell' huomo nato nobile, e in città libera*), reserva a música – capítulo X, XI e XIV – e a sua aprendizagem a específicos momentos do desenvolvimento do infante e do jovem. Ao considerar a divisão clássica que já falamos de música enquanto *arte* e *ciência*, o autor argumenta que há três fins a música para o nobre: fazer perfeito o ouvido, ser um ócio honesto e mover os ânimos através dos efeitos e afetos em música. A educação do ouvido do nobre, segundo este autor, serve para que aquele cortesão possa compreender as proporções musicais e desfrutá-las em sua beleza mais intelectual, verdadeira, para além das sensações vis que corrompem o homem presentes na música vulgar. Enquanto “ornamento dos costumes”, aprender a cantar ou tocar um instrumento, está intimamente ligado ao exercício que os homens devem buscar nas horas de lazer, para, através de uma prática também intelectual, recrearem-se. Entretanto, apenas uma parte do dia poderia ser destinada a isso para que não se tornasse um ofício. No âmbito das matemáticas, mais proveito teria o nobre se pudesse também estudar a música *especulativa*,

¹ Segundo Yebra (2010,p.18), ao longo do século XVI, em Veneza se viu surgir diversas edições impressas da *Poetica* de Aristóteles, por exemplo. Kristeller (1990, p.17), analogamente, discorre sobre a *studia humanitatis* difundida a partir da Itália que considerava prioritário o estudo sistemático da antiguidade clássica, desde a filosofia, história, retórica e outras artes particulares, como a música, e a difusão impressa daqueles manuscritos, em língua vulgar.

matemática: “E tudo isso diz até aqui entendendo da música segundo aquele uso, porém sobre a teórica, dela argumentaremos quando falarmos das matemáticas, por ser a música subalternada à aritmética.”² Castiglione (1528) no diálogo do “*Il Cortegiano*” difunde as mesmas ideias quanto ao ócio honesto, acrescentando que o cortesão, ao tocar um instrumento, deveria escolher aquele que durante o exercício não lhe deformasse nem o rosto nem o obrigasse a uma postura que não fosse conveniente a sua natureza nobre, como admite Pécora (1997, *apud* CASTIGLIONE, p. xii):

A preferência deixa manifesto o gosto cortesão pela preponderância do texto poético (que podia ser Petrarca, Sannazaro ou Galeota) sobre a música pura, o que basta para diferenciá-los decisivamente da tendência franco-flamenga de recusar quaisquer elementos externos à determinação polifônica da *Ars Perfecta*. [...] O prazer intelectual da audição nítida dos poemas, recortado pelos toques da viola, casa-se admiravelmente com a ideia de que afinal *gentis-homens* são diletantes musicais. Vale dizer, se devem tocar algum instrumento e conhecer música, não o devem fazer de modo a ultrapassar o limite restrito aos profissionais, em que a prática sistemática dos instrumentos pode provocar deformações profissionais no rosto, no corpo, no porte, ou, enfim, reduzir o alcance universal da formação ao específico particular.

Tais argumentos podem ser lidos como uma emenda ao oitavo livro da “Política” de Aristóteles, no qual, particularmente, trata da música e da educação. A questão fundamental a que o filósofo grego se refere é a do exercício da música como ócio honesto e virtuoso pelo homem livre, uma vez que essa arte não se constitui como uma necessidade *per se*, portanto, não indispensável: “resta, pois, que ela seja útil para as horas de descanso, o que a faz ser admitida como parte da educação. Compreendeu-se neste nome aquilo que se considera uma distração dos homens livres” (ARISTÓTELES, 2009, p. 270). A este fim, segue-se uma série de justificativas encontradas como lugar comum dos escritores italianos do *cinquecento* que frequentam a música. Para tanto, apontamos didaticamente seis razões que consideramos tópicos recorrentes.

² E tutto questo ho detto fin qui intendendo della musica secondo l'uso di quella, però che quanto alla teorica ne ragionaremo quando delle matematiche parlaremo, per esser la musica all'aritmetica subalterna. (PICCOLOMINI, 1559, DELLA INSTITUTIONE DI TUTTA LA VITA DELL' HUOMO NATO NOBILE, E IN CITTÀ LIBERA, cap. XIV)

A primeira delas (cap.II) declara que há uma dupla tendência em algumas artes e ciências tanto de liberalidade quanto servilismo; porém, não quando cultivadas até o ponto adequado e para um fim liberal – uma vez que não é bom que se participe do prazer e do estudo apenas pelo talento alheio (cap. IV).

A segunda (cap. V) declara que a música é, ao mesmo tempo, uma ciência, um prazer e um passatempo. A terceira declara que a juventude é precisamente a idade própria ao estudo dessa arte. A quarta (cap. VI) adverte que, para bem julgar uma arte, é necessário a ela estar afeito, pelo menos o suficiente para “sentir prazer nos cantos e ritmos que têm uma beleza real e não somente na música comum e vulgar que agrada até mesmo a certos animais e à multidão dos escravos e das crianças” (2000, p.278). A quinta (cap. VII) situa as deformações e movimentos que o corpo é obrigado a fazer pelo jogo de alguns instrumentos como uma coisa vil e grosseira. A sexta e última está no capítulo sétimo e se refere à natureza do espectador (2000, p. 281):

No entanto, havendo duas espécies de espectadores, uns homens livres e bem educados, outros grosseiros, artesãos, mercenários e semelhantes, é preciso também conceder a esses últimos diversões e representações próprias a distraí-los. Do mesmo modo que as suas almas são desviadas da via natural, assim as suas harmonias se afastam das regras da arte; os seus cantos têm uma rusticidade forçada e uma cor falsa. Cada qual só encontra prazer naquilo que se adapta à sua natureza. É preciso, pois conceder aos que exibem a sua arte a tais ouvintes, a liberdade de fazer uso desses gêneros de música. Mas na educação, como já foi dito, só se devem servir de cantos morais e harmonias convenientes.

A música enquanto especulativa refere-se primeiramente como “ciência subalternada” – argumento sediado no corpo filosófico de Aristóteles e descrito especialmente por São Tomás, seu comentador latino. Tal razão possibilita que a música, a ótica e a astronomia – *scientiae mediae* – demonstrem suas conclusões a partir de ciências principais, nomeadamente, a Aritmética e a Geometria – ciências subalternantes. Assim como a perspectiva subalterna-se à Geometria, a música, como demonstra G. Zarlino nas “Instituições Harmônicas” (1558, fl.30), toma da Aritmética os ‘números [sonoros]’ e da Geometria as “quantidades mensuráveis para construir os instrumentos”, por exemplo.

Ainda: essa relação, científico-filosófica, da Matemática com a Música, é completada por Avicena – comentador árabe do *corpus* aristotélico – e citada por Zarlino, na compreensão de que “a música possui seus princípios tanto na ciência natural quanto naquela dos números” (1558, fl. 31). A emenda exposta aqui pelo discípulo de Willaert prossegue dizendo que “assim como, nas coisas naturais, potencialmente, nada é perfeito senão quando posto em prática, assim a música não pode ser perfeita senão quando, através de meios naturais ou de instrumentos artificiais, se faz ouvir”. Nem a voz sozinha, nem o número sozinho, podem, para o tratadista – em referência à ciência natural e ciência matemática, respectivamente – bastar à compreensão do que venha a ser a música: da Natural, o músico empresta o som consonante – os sons artificiais e as vozes – e da Matemática, a forma, a proporção – os intervalos musicais, o temperamento, por exemplo.

Remissivo ao entendimento de Severino Boécio de que a música pode ainda, no âmbito da ciência especulativa, ser entendida como harmonia universal. Essa premissa é tópica comum neste período e aparece de maneira unívoca quando tratam sobre a música teórica, como fazem Folliani (1529), Artusi (1585), Fernandez (1626) e outros. O próprio Zarlino (1558) alerta que há uma profusão de significados que a palavra ‘música’ assume. ‘Música’ ou ‘harmonia’ compreendem não apenas o som de interesse do músico, mas também o movimento dos corpos celestes e a harmonia compositiva do corpo do homem.

Não cabe aqui, dado o fim desta empresa, uma longa exposição sobre o terreno adentrado pela música especulativa. É significativo, contudo, registrar que a música prática seiscentista apresenta uma codificação coerente com a especulativa – como veremos a seguir. A classificação dos sons, os intervalos sonoros, a compreensão dos modos, a construção dos instrumentos: a “prática”, enfim, toma argumentos e sistematizações a partir daquilo que teoricamente os autores demonstram.

O tratado português “Arte de mvsica de canto dorgam e canto cham, & proporsões de Musica divididas harmonicamente” de Antonio Fernandez, publicado em Lisboa em 1626 (fl. A1) , emendando o mesmo Zarlino e Boécio, completa:

Todas as sciencias se regem & governam por certas regras, & preceitos, as quais sam o governo das tais sciencias, & com estas regras & preceitos (que he o que chamam Arte) se vem a entender & por em vso & pratica as ditas sciencias com perfeiçam. O Grammatico, o Rhetorico, & os demais não saem hum ponto daquilo que lhe manda & ensina a Arte, & isto he próprio de qualquer Arte ou Sciencia, que he terem hum caminho certo & seguro por onde qualquer principiante que scientifico ser deseja com seguridade possa caminhar; & faltando isto não seria sciencia, senão confusam. Para intelligencia disto diz Marco Tullio Cicero no primeiro de Oratore que todas as cousas que agora estão enserradas em Arte foram primeiro derramadas & em algu~a maneira dissipadas, assi como na Musica estiueram os numeros, vozes, & modos; & por causa desta confusam foi inuentada a Arte pelos doutos: pera que as cousas que estauam assim derramadas as ajuntassem & puzessem em razam, que de outra maneira não fora Arte segundo a sentença de Platam, o qual diz que não he chamada Arte a que carece de razam. E assi disse, que todas as sciencias tem suas regras certas, & preceitos, & isto he Arte.

O autor segue declarando que é imprescindível àqueles que praticam esta arte conhecer muito bem as suas regras particulares e também outras ciências: “mostrando nem aver cursado as escholas, & ignorantes nos termos, & proceder das sciencias, ainda que sejam principiantes, tomão mais licenças (fora da Arte) do que tomaram todos os consumados Poetas em suas obras Poeticas”. Zarlino (1558, fl. 9) argumenta que:

Não deve o homem apenas aprender a arte da música e limitar-se das outras ciências, abandonando o seu fim – o que seria uma grande estupidez; contudo, deve aprendê-la segundo o fim para o qual foi ordenada, e não deve gastar tempo apenas com ela mas, acompanhá-la com o estudo da especulativa; uma vez que, ajudado por aquela, possa adquirir maior conhecimento das coisas, que ao uso da música, são intrínsecos, e mediante este uso possa executar praticamente aquilo que longamente investigou; Assim, deste modo, se torna útil a toda ciência e a toda arte, como já várias vezes vimos.³

Referências à insuficiência do conhecimento apenas do exercício da música sem as suas razões especulativas– tanto do ato em si arbitrado apenas pelos sentidos, pelo ouvido, no caso, quanto pelas regras aplicadas sem “razão” – são abundantes. Boécio no livro primeiro do “De institutione musica”, capítulo IX, claramente atribui mais relevância à razão do que

³ Non debbe adunque l' huomo solamente imparare l' arte della Musica, et ritrarsi dall' altre scienze, abbandonando il suo fine; che sarebbe gran pazzia: ma debbe impararla a quel fine, al quale è stata ordinata; Ne debbe spendere il tempo solamente in essa: ma debbe accompagnarla con lo studio della speculatiua; accioche da quella aiutato, possa venire in maggior cognitione delle cose, che all' vso di essa appartengono; et mediante quest' vso possa ridurre in atto quello, che per lungo studio speculando hà inuestigato: imperoche accompagnata in tal modo porta vtile ad ogni scienza, et ad ogni arte, come altre volte habbiamo veduto.

aos sentidos para julgar a música: “Nem todo juízo deve ser confiado aos sentidos. Deve-se dar mais crédito à razão”⁴. A razão para a ‘ars’ está na ‘scientia’ “ciência liberal”, como menciona Vincenzo Galilei no Prólogo do diálogo “Fronimo” de 1584.

Deste último ponto se pode inferir o ideal de espectador que Piccolomini e também Castiglione supõem aos *gentis-homens*, cortesãos, que é a do homem livre, nobre e, portanto bem educado que, tendo praticado a arte da música, admira, segundo o seu decoro, somente aquilo que é conveniente à sua condição.

É nesse contexto que surge o tratado *Il Transilvano* – sobre a verdadeira maneira de tocar órgão e instrumentos de plectro. Publicado em dois volumes – o primeiro datado de 1593 e o segundo de 1610 – sob a imprensa veneziana da famosa casa Vicenti, O Transilvano é obra da pena do padre franciscano Frei Girolamo Diruta (1554?-161?), herdeiro da tradição veneziana e franco-flamenga dos mestres Adriano Willaert, Gioseffo Zarlino, Costanzo Porta, Andrea e Giovanni Gabrieli e Claudio Merulo. Considerado um dos escritos italianos mais significativos sobre a prática musical para instrumentos de teclado do período, “O Transilvano” é também importante registro da música enquanto discurso retórico.

O presente trabalho oferece a tradução completa de ambos os volumes a partir dos exemplares que se encontram depositados no “Museo Internazionale e biblioteca della musica di Bologna”, Itália. O primeiro, de registro D.16, é a edição do ano de MDXCVII. Mede aberto 46 cm e tem 34,5cm de altura, foi impresso por Giacomo Vincenti, em Veneza, e é dedicado ao Príncipe da Transilvânia Sigismondo Battori. Bem preservado, este contém integralmente o texto sem nenhuma interrupção e não possui anotações manuscritas. O segundo volume tal como o primeiro, também se encontra completo e tem registro D. 19. Publicado em MDCIX, também por Giacomo Vincenti, é ligeiramente diferente nas

⁴ Non omne iudicium dandum esse sensibus sed amplius rationi esse credendum; in quo de sensuum fallacia.

dimensões, que são 40,5 cm aberto e 40 cm de altura e foi dedicado a Ilustríssima Senhora Leonora Ursina Sforza.

Dos aspectos biográficos de Girolamo Diruta conhecidos através de fontes bibliográficas, os principais são aqueles que emanam do próprio texto do seu tratado – que é a sua única obra conhecida. Para Burkley (1968), nenhuma representação pictórica é conhecida do padre e, de sua biografia, com segurança, é sabido que é padre da família franciscana e, que estava organista em Chioggia em 1593 e, em Gobbio, em 1610 – datas encontradas nos frontispícios da primeira e segunda parte do tratado. Segundo Palisca (2001), Diruta viveu entre c.1554 e c.1613 e teve como preceptores G. Zarlino, Costanzo Porta e Claudio Merulo – os mais importantes nomes da música veneziana de sua época. O curioso título deste tratado ilustra, além do claro patrocínio do príncipe da Transilvânia à publicação da obra, a especial relação daquela corte com a Itália, sobretudo na figura da família Battori e Sforza. Burke (1997, p.105) ao tratar das fortunas, isto é, da ressonância da publicação de “O cortesão” de B. Castiglione em outros escritos do século XVI, lembra que em 1566 surge um manual de cortesia chamado “O cortesão polonês” da pena de Lukasz Górnicki. Dedicado ao Rei da Polônia Sigismundo II, filho de Bona Sforza – importante princesa italiana, muito conhecida por sua cultura e influência – a obra adapta ao ambiente polaco os princípios que “O Cortesão” italiano de Castiglione estabelece como ideal social e de comportamento. A influência deste ambiente social e também político demonstra o papel que a cultura italiana exercia naquele século nas artes, pois, muitos artistas italianos foram nomeados para cargos no âmbito musical polonês. A ligação específica de Diruta com a Transilvânia na encomenda do sereníssimo príncipe da Transilvânia, Sigismondo Battori, sobrinho do conhecido rei da Polônia Stefano Battori, pode ser lida também a partir de Veneza – cidade onde foi editada esta obra, e que de certo modo, conectava a Itália ao oriente, através das relações comerciais e culturais que este centro econômico do século XVII nutria com o mundo de então. Segundo

Fenlon (2007), a posição geográfica de Veneza, sua disposição e configuração político-religiosa favoreceram o desenvolvimento de uma cultura ampla e internacionalizada, onde as Artes exerciam importante papel. A “nova Roma”, como ficou conhecida, guardava características que transcendiam a noção romana do catolicismo papal que, em crise pela reforma protestante, buscava manter e ampliar sua autoridade. Com a promulgação do concílio de Trento, a partir da década de 1570, os ritos litúrgicos não-romanos que até então existiam no mundo católico foram proibidos e aos poucos foram desaparecendo. Somente aqueles rituais que comprovadamente existiam há mais de duzentos anos à época, poderiam continuar existindo com a anuência de Roma – desde que circunscritos ao seu ambiente original. Como a liturgia veneziana se enquadrava nesta exceção, o regime político encabeçado pelo Doge tratou de proteger e sofisticar a estrutura ritualística que dispunha a república sereníssima, principalmente ao que concerne à música. De acordo com o Livro de Cerimônias de Bartolomeo Bonifacio de 1564, em trecho compilado por Fenlon (2007, p. 66), diz que “os cantores devem cantar as Vésperas em dois coros e, os Salmos [realizados] à oito vozes”. Tal especificidade da liturgia oficial de Veneza indica o alto grau de sofisticação que o ambiente político-musical veneziano vivia no século XVII.

Como símbolo da independência Veneziana e da autoridade ducal, as intervenções para preservar o *patriarchino* das inovações litúrgicas Romanas (do concílio de Trento) eram frequentemente tensas ao mais alto nível. Em Junho de 1628, por exemplo, o Doge Giovanni Contarini ordenou ao *maestro di coro* da basílica que se assegurasse que a Missa e o ofício fossem celebrados “de acordo com o rito, forma e antigo uso desta Igreja”, sem a menor inovação. Enquanto a estrutura permanece fixada em sua herança e forma histórica, como uma liturgia que estava essencialmente sob o controle do doge, a possibilidade de amplificação permanecia.

A tradição polifônica de Veneza – que tem como marco a contratação para mestre de capela em São Marcos, em 1527, no lugar de um mestre local, o compositor franco-flamengo Adriano Willaert, proveniente da principal escola de contraponto do século XV e responsável pela consolidação do estilo policoral como característico da escola compositiva veneziana – é certamente devedora da riqueza formal e religiosa que ali se encontrava estabelecida. A presença de mosteiros, obras de caridade e instituições Ortodoxas ali mantidas por gregos, albanos, e outros orientais, além de favorecerem sobremaneira o comércio, contribuíram para o incremento e desenvolvimento de tão peculiar paisagem sonora. A relação de interdependência entre venezianos e orientais, claramente estabelecida no comércio, também pode ser observada nas Artes. Muitos compositores da tradição ortodoxa foram formados em Veneza pelos mestres de capela, organistas e teóricos daquela cidade. A ligação destes músicos oriundos muitas vezes da Grécia e Constantinopla pode ser vista nas obras de Ioannes Plousiadenos, bispo de Methone, Manuel Gazes, grego da ilha de Lefkas e, Hieronymus Tragodistes, compositor bizantino em Veneza, que foi aluno de Gioseffo Zarlino, discípulo e sucessor de Willaert no cargo de mestre capela de São Marcos.

O ambiente cortesão veneziano, de fato, comportava uma sociedade muito rica e diversa graças ao comércio que aí se estabeleceu – também em relação à música e ao mercado editorial aí estabelecido. Diruta parece ter compreendido muito bem o contexto cortesão de sua época, pois, ao escrever um tratado de *música prática*, ou seja, uma preceptiva sobre o exercício da música ao teclado – do órgão e do cravo – e não da *teórica*, especulativa, pela maneira com que o realiza, certamente, não se dirigia somente aos músicos da sua época, mas, sobretudo, aos gentis-homens diletantes da arte. Tributário do prestígio das grandes obras da Antiguidade filosófica, *Il Transilvano* desenvolve seus assuntos sob a forma de *Diálogo* entre o próprio padre Diruta, o cavaleiro Melchior Michele e um gentil-homem transilvano, na Sereníssima República de Veneza. O ambiente decorosamente nobre e a preocupação do

nosso autor em envolver todos os assuntos com os argumentos típicos da cortesia, bem como, de preparar um longo enredo antes de discorrer os seus assuntos musicais indicam, sem dúvidas, que o destinatário retórico do tratado está para além do tecladista oficioso.

A escolha e a disposição dos assuntos a serem explicados é também índice para este argumento. O primeiro volume é dedicado às tópicos mais basilares desta arte, como a leitura musical, a maneira correta de sentar-se frente ao instrumento, a postura adequada e elegante do organista, a escolha dos dedos, enfim, a preparação não só técnica, mas, também, do modo de agir exterior do instrumentista. O segundo volume, mais técnico, apresenta-se dividido em quatro livros e a ordem com que são dispostas as ementas de cada livro representam muito bem as virtudes esperadas do tecladista: primeiramente é necessário aprender a ler bem as diversas formas de partituras ao órgão e também a escrever e transcrever música corretamente para esse fim (primeiro livro); depois é preciso que o organista aprenda a modular os sons corretamente através da técnica do contraponto (segundo livro) e submetê-los a um modo ou tom que, por sua natureza, é capaz de representar ou descrever um determinado efeito ou afeto (terceiro livro); por último, deverá desenvolver a capacidade de acompanhar um coral e a dialogar com este, bem como escolher os timbres do órgão de acordo com os modos e os efeitos decorosos ao momento litúrgico e ao assunto tratado (quarto livro).

Se por um lado a escritura cortesã do *Il Transilvano* atrai leitores gentis e nobres, por outro, eleva de alguma maneira o instrumentista à condição retórica de cortesão. É tópica difundida em muitos tratados quinhentistas que o nome de ‘músico’ deve ser apenas dado àqueles profissionais que, além de dominarem tecnicamente o seu instrumento, conheçam música enquanto especulação e outros assuntos de domínio da nobreza:

Se for tanto teórico quanto prático se chamará Músico perfeito, se, porém, também tiver conhecimentos de Aritmética, Geometria, Proporções. Se souber afinar – cravo, alaúde –, Cantar, Compor, e dominar Gramática, Métrica, História, Dialética e Retórica. (ARTUSI, 1585, fl.3)⁵

De certo modo temos de um lado o instrumentista, que para ser “músico perfeito”, um tipo retórico de cortesão, deve dominar as disciplinas cortesãs e, de outro, o cortesão, que para ser perfeito gentil-homem, deve também conhecer música. Ao longo do texto do tratado, como epíteto aos músicos que o autor frequenta, Diruta nomeia *valent’huomo*, enquanto que aos nobres e cortesãos, chama-os sempre de *gentilhuomo*. A grande semelhança dos termos denota o trânsito hierárquico possível neste âmbito escrito. De qualquer modo, Girolamo Diruta pertence ao clero e recebe as reverências típicas da sua condição de religioso. Muitos dos diálogos acontecem por verossimilhança em “Frari” – convento franciscano existente, de fato, em Veneza.

A conclusão deste argumento cortesão está justamente no exórdio do segundo volume do Transilvano (1609). Um dos personagens mais emblemáticos para a compreensão da *inventio* do Transilvano e de seu destinatário está na comparação do grego Temístocles com o *gentilhuomo* que deve aprender música. Temístocles, segundo Plutarco – nas *Vidas Paralelas* – foi um famoso comandante grego degredado por Atenas. A narrativa de sua vida exalta seus grandes feitos e suas qualidades como orador e comandante, embora, já de início, registre que era avesso ao conhecimento daquilo que não lhe era pragmático:

É, todavia, coisa aceita de todos, que desde o tempo de sua infância percebia-se já perfeitamente que ele era ardente, inquieto, avisado, de bom senso, ambicioso de grandes realizações e nascido para o manejo dos negócios. Nos dias e horas de folga nos estudos e de permissão para divertir-se, jamais brincava nem permanecia ocioso, como faziam as demais crianças, mas era sempre encontrado decorando ou compondo sozinho algum discurso cujo objeto era, na maior parte das vezes, a defesa ou acusação de um dos seus companheiros. Em razão disso dizia-lhe seu mestre frequentemente: “Não serás jamais pouca coisa, meu filho, mas é forçoso que sejas algum dia, um grande bem ou um grande mal.” (PLUTARCO, 1951, p.2)

⁵ Teorico, e pratico insieme e chiamerassi Musico perfetto, se pero haurà cognitione dell’Arithmetica, Geometria, Proportioni. Sonare, Acordare – Arpicordi, Lauti – Cantar, Comporre, Gramatica, Metrica, Historia, Dialettica, Rethorica.

De fato, Plutarco atribui as desgraças de Temístocles justamente à antecipação que o mesmo fez, por ambição, nos exercícios, estudos e ocupações, para rapidamente obter glória e poder. O autor ainda o compara ao romano Camilo, que apesar de ter sido também degredado, por sua sabedoria e preparo oportuno, teve discernimento para aguardar o momento correto para aparecer. Apesar da história de ambos os personagens, certamente, esta era uma tópica conhecida no universo cortês de Diruta, que a utilizou como artifício para amplificar a noção cortesã que permeava o ensino musical no seu tempo. Embora o nosso autor atribua [erroneamente?] a Cícero a origem dessa tópica, muito provavelmente, essa confusão se relacione ao fato de que esses tratadistas citavam de memória e, equívocos dessa natureza, poderiam acontecer. No quadro abaixo, demonstramos comparativamente da emenda com o texto [supostamente] original, à p. 185 – sempre da presente tradução.

| Diruta. <i>Il Transilvano</i>, | Diruta, <i>O Transilvano</i>. | Plutarco. <i>Temístocles</i> §2. |
|---|---|---|
| <i>Cicerone racconta Temistocle confessando ingenuamente essere di questa Scienza ignorante affatto, fu da quei Savij (ancorche nelle altre discipline eruditissimo fusse) tenuto in minor pregio, e in più bassa riputatione di quello, che l'altre parti di lui per avventura meritavano.</i> | Cícero narra que Temístocles tendo admitido ingenuamente ser, nesta Ciência de fato ignorante – mesmo que fosse muito erudito em outras disciplinas – foi, apesar do que os seus outros conhecimentos porventura mereciam, tido entre aqueles sábios com menor valor e em mais baixa reputação... | Quando queriam, entretanto, ensinar-lhe qualquer noção, servindo apenas para reforma e civilização de costumes, ou bem uma dessas questões que se estudam por prazer e honesto passatempo, ele as aprendia com frouxidão e frieza; se era, porém, algo de sentido, servindo ao manejo dos negócios públicos, via-se ele tomar nota, querendo saber mais do que lhe permitia a idade, como alguém que se entrega à sua inclinação. Isso foi causa de que se vendo mais tarde objeto de zombaria em companhia de outros que tinham estudado essas artes de entretenimento honesto e elegante, foi levado para defender-se e revidar, a responder-lhes com palavras um pouco altivas e inamistosas, dizendo que ele, em verdade, não sabia afinar uma lira ou uma viola, nem tocar o saltério, mas que lhe pusessem entre as mãos uma cidade pequena, fraca e de pouco nome, e ele saberia bem encontrar os meios de a fazer grande, poderosa e de nobre nomeada.» |

Quadro 1 - Comparação entre a matéria emendada por Diruta e aquela imitada.

TABLATURA.

Uma das principais características dos antigos tratados, certamente, é o registro, por extenso, dos aspectos fundamentais da praxe e prática da nossa profissão. Há uma preocupação basilar e geral, nos escritos de música anteriores ao século XVIII⁶, com a minuciosa explicação, ao menos no âmbito da *musica prattica*, de todos os pontos pertinentes à execução, composição, ornamentação e outros aspectos inerentes ao exercício perfeito desta arte. Através da imitação de bons e harmoniosos modelos referidos como autoridades, normalmente demonstráveis na ciência especulativa, o artífice poderia aprender, ensinar e, principalmente, desenvolver uma música engenhosa, correta e, portanto, Bela. Dificilmente alguma prática essencial e importante a esse aprendizado escaparia de ser registrada didaticamente, fosse ela dirigida aos músicos profissionais, ao clero ou aos gentis-homens cortesãos.

Esta divisão de leitores, embora muito sutilmente, pode ser um índice sobre o público consumidor dos antigos tratados de música. G. B. Artusi, em 1600, publica em Veneza um diálogo sobre as “Imperfeições da música moderna” (*Delle Imperfettioni della moderna musica*) no qual *Luca*, um nobre estrangeiro e *Vario*, um aretino a serviço do cardeal Arrigoni – ao qual é dedicada a obra – discutem artificialmente sobre as vantagens da antiga música grega, seus efeitos e teorias, sobre aquela contemporânea. Além de argumentarem sobre os efeitos maravilhosos que aquela música imprimia sobre a audiência em confronto aos obtidos por aquela contemporânea e também sobre alguns princípios da música especulativa, ambas as personagens trazem luz sobre pontos típicos da curiosidade diletante sobre a arte da música. O diálogo, forma da moda, aqui nos parece muito coerente ao enredo aristocrático que dá cenário ao debate e ao próprio assunto, que acaba sendo pretexto para questões

⁶ A discussão sobre o belo, o juízo do gosto, do fim da arte e, principalmente sobre a música como produto de um gênio e não do engenho, típicas do pensamento alemão no século XVIII, têm como consequência principal, o desaparecimento do ensino imitativo da arte e das preceptivas técnicas desta indústria. Tais ideias podem ser analisadas em contraposição à prática antiga da música nas obras de autores como Wilhelm Wackenroder e Ludwig Tieck.

menores – como a do efeito que faz colocar as cordas de um alaúde numa cítara para constatar se o mesmo fica com o som do outro instrumento (f.7) ou a de bem organizar um concerto: a eleição das peças, a distância e quantidade dos músicos e cantores necessárias para cada tipo de ambiente acústico, etc.

É neste diálogo que aparece o índice mais interessante sobre o duplo endereçamento da produção musical sob a forma de tablatura, nomeadamente aos profissionais da música e aos cortesãos que não são possuem treino suficiente para deitar ao teclado, uma partitura polifônica. No fólho décimo temos:

A tablatura serve tanto aos Músicos quanto aos ignorantes de música:
[...] para dispor, sob regras universais, o modo de fazer ouvir todas composições – quaisquer que sejam neste instrumento – como se pode ver que fizeram ao publicar tantas e variadas tablaturas, que servem, tanto aos inteligentes quanto aos ignorantes da Música – e nem seria possível fazê-lo de outro modo.⁷

Bermudo (1555, fl. 83), expoente ibérico do período, autor do tratado “Declaración de instrumentos musicales”, semelhantemente, aponta que é de muito proveito aos principiantes, sejam eles tocadores de *vihuela* ou *monachordio*, que seus mestres lhes ensinem esta arte de entabular, pois mesmo sem saber *gamautare*, isto é, sem conhecimento formal de música, através das cifras, poderiam tocar um moteto, por exemplo.⁸ Além disso, lembra o autor que, um compositor, ao publicar suas obras sob a forma de tablatura, economiza quatro vezes menos papel do que se as editar em partitura.

⁷ **Intabolatura serue à Musici, & à ignorantí di Musica**[...]per ridure sotto regole universali, il modo di far sentire le Cõpositioni tutte, siano quali si vogliono in questo Instromento, come si uede, che hanno fatto con il dare nel publico tante, e tante uariate Intobalature, che seruono à ogni intelligente, & ignorante della Musica, nè era possibile poter fare altrimenti;

⁸ Este arte de cifrar a tres cosas sirve. La primera, para que si algun buen tañedor quiere tañer vn motete de improviso (como lo hazen los buenos tañedores de vihuela) cifrando lo primero: sin falta lo puede tañer. No sera pequena alabança poner cãto de organo e nel monachordio de improviso: aunque sea por cifrar. La segunda seruirá, para que si alguno quisiere tener mucho canto de organo em poco papel: lo tenga puesto en cifras. Quatro vezes mas ocupa el canto de organo puntado: que cifrado. Aprovechan mas las cifra: para los principiantes. Si vn maestro que enseña a tañer, tiene discípulos, que no saben cãtar: por cifras les puede em señar. Digo, que como ay tañedores de vihuela (sin saber el gamautare) por solas cifras: assi los puede auer enel monachordio, si les dan las cifras.

Oportunamente pode-se dizer que a tablatura é um artifício típico do século XVI para dispor facilmente uma estrutura polifônica de modelo vocal sobre um instrumento orgânico, tanto a partir de uma partitura quanto de livros-parte. As mais famosas tablaturas são aquelas realizadas para instrumentos de teclado – órgão, monocórdio, espineta – e para *viola da mano*, alaúde, *vihuela*, guitarra. O princípio técnico da arte de entabular consiste, basicamente, em atribuir a cifras, números ou letras certa equivalência às notas e ritmos de uma melodia ou de várias – encerradas em polifonia – tendo em vista as cordas ou as teclas do instrumento em questão ou ainda as mãos e os dedos do tocador. Esse tipo de notação musical difere, sobremaneira, daquela da partitura vocal porque ao invés de seus símbolos significarem a nota e seu ritmo tipicamente, representam os dedos do executante ou a corda ou nota que este deve tocar. Mesmo com muito pouco conhecimento de música um diletante por meio dessas cifras pode tocar qualquer peça.

A profusão desse tipo de escrita no século XVI, especialmente, denota o interesse ou a demanda que aqueles compositores tinham em relação ao exercício da profissão, tendo que produzir um material que servia primeiramente aos que não eram peritos, ou seja, a nobreza que patrocina e, por ornamento dos costumes, também toca. Na tablatura para teclados ibérica, por exemplo, segundo a preceptiva registrada por Bermudo (1555, fl. 62), a tablatura indica através de números – 1 a 42 – as notas do teclado que devem ser tocadas. Essa numeração compreende as teclas brancas e pretas do *monochordio* e, por meio de quatro linhas que representam as quatro vozes da polifonia – *cantus*, *altus*, *tenor*, *bassus* – entabula uma peça polifônica para um *tañedor curioso*, como vemos abaixo. Na primeira figura, temos os números na parte superior, indicando a tecla correspondente. Note que o teclado em referência possui a primeira oitava curta, como demonstra a numeração 1-4-2-5-3 – dó, fá, ré, sol, mi, respectivamente.

Figura 1. Bermudo (1555, fl. 62)

Figura 2. Bermudo (1555, fl. 83).

Segundo Tamminga (2010), essa notação encerrava a prática possível aos diletantes que não liam partitura – já que na tablatura a música estava resolvida com as diminuições e, muitas vezes, já indicavam as alterações da *musica ficta*. Entretanto, a tablatura, muito embora, pudesse ser essencialmente um instrumento diletante, no contexto tecladístico italiano esta servia não apenas àqueles curiosos, dada a sua configuração muito semelhante à partitura vocal, mas constituem a prática comum e necessária para se tocar, ao teclado, aquelas composições publicadas em partes separadas.

Se os *Ricercari* no séc. XVI eram publicados em livros-parte, o organista fazia a tablatura para teclado que comportava a exata divisão das partes ente as duas mãos. No ato executivo o organista acrescentava alterações segundo a praxe da música *ficta* e improvisava diminuições, sobretudo nas cadências entre as seções. É claro indício desta prática o modo como são entabuladas as cadências: três vozes são destinadas à mão esquerda, de modo que a direita fique livre para as diminuições. (TAMMINGA, 2010, p. iii, tradução nossa).⁹

A semelhança dessa tablatura italiana com aquela ibérica pode ser considerada apenas conceitual, uma vez que, tal como a última, também registra por extenso aquilo que normalmente seria improvisado e, ademais, como registro da execução, utiliza a divisão das mãos como critério para a disposição da polifonia – e só. Uma vez que é impossível, ou muito próximo disso, a leitura dos diversos livros-partes ao mesmo tempo, dada a disposição dos mesmos enquanto paginação, *battuta* e, também pela ausência do ensino dessa prática nos tratados oposta ao detalhado ensino da arte de entabular presente, por exemplo, no tratado de Diruta, fazia parte do aprendizado musical do tecladista a fatura deste artifício.

A música instrumental para teclados desse contexto poderia ser publicada tanto em livros separados das vozes que compunham a obra ou em *spartitura* – mais típica. Certamente o organista profissional sabia ler uma partitura de quatro pentagramas ao teclado, como indicam as diversas publicações sob esta forma neste período e também o interessante

⁹ Se i *Ricercari* nel sec. XVI erano pubblicati in libri-parte, l'organista faceva l'intavolatura per tastiera che comportava l'esata divisione delle parti tra le mani. Nell'atto esecutivo l'organista aggiungeva alterazioni, secondo la prassi della musica ficta, e improvvisava diminuzioni soprattutto nelle cadenze tra le sezioni. E' chiaro indizio di questa prassi il modo in cui sono intavolate le cadenze: tre voci sono destinate alla mano sinistra, in modo che la destra sia libera per le diminuzioni.

prefácio que Frescobaldi escreve para a edição da obra “*Fiori Musicali*”. Tendo publicado considerável parte das suas composições para teclado em *intavolatura*, esta obra, que é dedicada aos organistas profissionais, foi impressa em partitura e é especial índice para o nosso argumento, pois, diz explicitamente que a leitura em partitura é o que separa os verdadeiros músicos daqueles diletantes, paragonando a ação virtuosa daquela ignorante, nas palavras do compositor. Do exórdio de ‘*Fiori Musicali*’ de Girolamo Frescobaldi, 1635, Veneza, sempre em nossa tradução:

Al Lettore

Essendo stato sempre desideroso (per quel talento che mi è da Dio Conceduto) di giouare con le mie fatiche alli studiosi di detta professione, sempre ho dimostrato al mondo con le mie Stampe d'intavolatura, & in partitura di ogni sorte capricci e d'inuentioni dar segno del mio desideroso affetto, accio che ogniuno vedendo, e studiando le mie opre ne restasse contento, & approfittato. Con questo mio libro dirò solo che il mio principal fine è di giouare alli Organisti [...], stimo di molta importanza à sonatori, il praticare le partiture perché non solo stimo, à chi ha desiderio affaticarsi in tal compositione ma necessario Essendo che tal materia quasi paragone distingue e fa conoscere il vero oro delle virtuose attioni dal Ignoranti

Ao leitor

Tendo sempre sido disposto a favorecer com as minhas obras os estudiosos desta profissão – pelo talento que Deus me concedeu –, sempre demonstrei ao mundo com as minhas edições em Tablatura e em Partitura todo tipo de ‘capricci’ e ‘invenções’ o meu desejoso afeto para que todos, vendo e estudando as minhas obras, ficassem contentes e satisfeitos. Deste meu livro direi somente que o meu principal propósito é o de beneficiar os Organistas. [...] Estimo ser de muita importância, aos músicos a leitura em Partitura – e a recomendo não somente a quem deseja executar esta obra, mas, porque é necessário, uma vez que tal matéria, quase paragono, distingue e faz conhecer o verdadeiro ouro das ações virtuosas, das dos ignorantes.

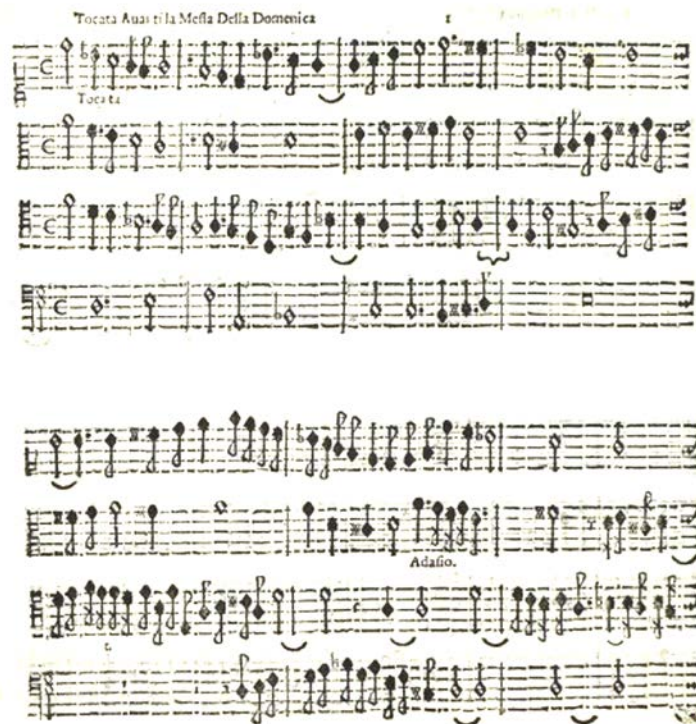


Figura 3. Frescobaldi (1635, fl. A3).

Diruta no livro I da segunda parte do Transilvano descreve a problemática da arte de entabular necessária a todo organista que deseja tocar corretamente uma partitura a duas, três, quatro ou mais vozes. O primeiro passo é compreender dois conjuntos de linhas para comportar as vozes que serão tocadas pela mão direita – 5 linhas – e pela esquerda – 8 linhas. A quantidade de linhas não é objeto de explicação por parte do autor, mas nos parece coerente essa quantidade maior de linhas no conjunto referente à mão esquerda justamente pela a prática de se tocar, nas cadências, três vozes com a mão esquerda e as diminuições na direita.

Sendo a tablatura o registro da prática daquela música, alguns indícios da sua *performance* são explicitados pelo nosso autor, como por exemplo, a maneira de tocar os uníssonos entre duas vozes diferentes, salientando que o organista deve indicar a nota tanto de uma voz quanto da outra, para que se possa escutar bem o caminho que a *fuga* trilha na composição, como se pode ver no seguinte excerto de uma partitura a três vozes.

Embora o autor dê relevância ao desenho polifônico que as vozes perfazem enquanto resultado sonoro, visualmente não há indicação desse cruzamento – como se faz hodiernamente através da orientação das hastes das notas. No entanto, para a indicação temática do *soggetto* artificialmente imitado, Diruta considera a colocação estratégica de pausas antes da nota que começa a figuração, portanto, para indicar a entrada de uma certa parte na polifonia. O autor ainda recomenda que não se coloquem pausas para indicar a ausência de uma voz em algum compasso para que aquela pausa longa não seja confundida com uma nota.

No exemplo, as três primeiras linhas são da partitura a três vozes e os dois últimos conjuntos de linhas, a tablatura para teclado. As flechas indicam o caminho do *soggetto* assegurado pela repetição da nota em uníssono e os círculos compreendem o mesmo uníssono, mas em outra voz.

Figura 4. Exemplo explicado do Transilvano (1609, p. 191).

Além da divisão das vozes que compõem a obra entre as duas mãos do organista, a tablatura reduz para duas “pautas” as várias linhas das vozes, simplificando extraordinariamente a leitura para o instrumentista, uma vez que, neste período são comuns obras compostas a mais de quatro vozes. A tablatura, segundo Diruta, pode ser de dois tipos: simples e diminuída. A primeira é a que vimos no exemplo acima, ou seja, uma redução para o teclado das várias vozes sem quaisquer acréscimos. A diminuída¹⁰, por outro lado, acrescenta à tablatura diversos tipos de ornamentos, não só cadenciais, mas, também, intrínsecos a própria constituição do *soggetto* temático. O tecladista deve, então, escolher o

¹⁰ O termo diminuição relativo à ornamentação quinhentista não deve ser confundido com o homônimo empregado no contexto do contraponto oitocentista.

tipo de ornamentação adequada ao seu propósito e elaborar a diminuição do[s] *soggetto*[i] imitado[s] na composição, sem, contudo, deturpá-lo com excessos.

Para este fim, Diruta elenca alguns tipos de diminuição e as aplica sobre as vozes da partitura, como se pode ver no exemplo abaixo. As letras M, G e T, presentes no exemplo, se referem ao tipo de diminuição que o autor escolhe e entabula: *minuta*, *gropi* e *tremolo*, respectivamente.

18

LIBRO PRIMO.

Canzone d'Antonio Mortaro detta l'Albergoia partita, & Intavolata.

Intavolatura diminuita.

M M M M G

M T A G T

Figura 5. Canzona de Antonio Mortaro, entabulada e diminuída por G. Diruta, p.209.

EXÓRDIO.

No exórdio do primeiro volume do *Il Transilvano*, “Do autor da obra ao prudente leitor”, Diruta compõe um refinado louvor do órgão e dispõe o prudente leitor à leitura do tratado que segue. Por ‘prudente’, Raphael Bluteau (1638-1734) na obra “Vocabulário Portuguez e Latino”, publicado em Coimbra em 1712, entende aquela virtude intelectual que ensina ao homem o reto modo de obrar e o que é moralmente bom ou mau para abraçá-lo ou fugi-lo. Primeira das virtudes cardeais, a prudência é descrita, alegoricamente, como uma amoreira, a mais sábia das árvores – porque ao dar suas flores mais tarde que as demais, protege-as da geada – encimada por *Janus* com duas cabeças, uma com os olhos para o passado e, a outra, para o futuro. Essa invenção nos parece coerente para o argumento do órgão, uma vez que é um instrumento muito antigo, descrito por Vitruvius (2007, p.507) – no livro X, capítulo oitavo, como uma engenhosa máquina *organa*, hidráulica, com teclas e, que serve às artes musicais – e, ao mesmo tempo, encomiado aqui como um instrumento excelente, estável e de valor para o futuro.

Iniciado o argumento, Diruta o desenvolve a partir da figura retórica da antonomásia, que opera através da substituição de um nome apropriado e real, por um outro, com vistas ao louvor, por excelência, ou ao vitupério. É, por exemplo, que se diz, por antonomásia, *Salvador* no lugar de ‘Jesus Cristo’, *Aleijadinho* ao invés de ‘Antônio Francisco Lisboa’ ou se dá ainda, a um poeta –não-nobre – o título de *Excelência*: “Todos estes”, escreve Diruta, “por serem excelentíssimos em seu saber, têm por nome a própria Excelência”. Considerando o seu leitor um gentil-homem culto e cristão, o autor ao elogiar, transita por diversas *auctoritates* desde a antiguidade clássica filosófica e artística até o cristianismo, amplificando-os até os seus dias para, enfim, encomiar o órgão.

Diruta, então, argutamente aproveita a múltipla gama de significados que regulam a palavra ‘órgão’ nas *endoxa*, ou seja, nas opiniões retóricas consideradas como verdadeiras por

vários sábios sobre qualquer assunto, e compõe a sua *imitação*, seguindo as preceptivas retóricas da verossimilhança.

Segundo Hansen (2006, p. 87):

As opiniões tidas por verdadeiras fornecem causas e explicações que tornam o discurso verossímil ou semelhante ao verdadeiro da opinião. A verossimilhança é uma relação de semelhança entre discursos e, na ekphrasis, decorre da relação da imagem fictícia da pintura que é descrita com discursos do costume antigo que fornecem causas e explicações do que é narrado sobre ela, tornando-o semelhante àquilo que se considera habitual e natural. A ekphrasis é falsa fictio, pois narra o que não é; sua audiência sabe disso e a ouve bem justamente porque a ouve como artifício, cujos preceitos são críveis pois aptos para narrar o incrível. Como exercício de eloquência, a ekphrasis é uma pragmática: evidencia justamente a habilidade do orador que espanta a audiência com a narração da falsa fictio, tornando o efeito provável porque sua imaginação é alimentada pelos topoi da memória partilhada.

No livro IX, capítulo quarto, das suas *Instituições Oratórias*, Quintiliano atribui genericamente o nome *organa* a todo tipo de instrumento musical, pois considera que, virtualmente, todos eles se compreendem no órgão. Diruta amplifica essa tópica e, ainda por antonomásia, declara que o órgão é o instrumento *por Excelência*: “[...] que recolhe em si todos os outros instrumentos, a virtude de todos os outros [...] e é Rei dos instrumentos, com razão colocado nas Santas Igrejas de Deus”.

É obra do 76º papa católico Vitaliano I a introdução no culto cristão do órgão como instrumento admitido às liturgias, que antes, eram somente cantadas – tal como ainda é hoje nas Igrejas cristãs orientais. Essa dignidade, dada exclusivamente a este instrumento musical, é em vários momentos citada por Diruta que, partindo da consideração de Quintiliano, une-a ao uso cristão para um louvor que ao mesmo tempo considera o órgão como a reunião de todos os instrumentos musicais e também como o único instrumento que serve somente, a rigor, ao culto do seu Deus: “como rezado no Salmo (150): *Laudate Dominum in cordis, & organo*”. Neste trecho é chamativa a inversão da oração que Diruta utiliza (p.79), ao invés da esperada e natural – [...] que se usa nas Igrejas **para acompanhar** os coros sacros [...] (grifos nossos):

| | |
|---|---|
| <p>[...]che s'usa nelle Chiese <i>accompagnato da i sacri chori</i> con le voci de cantori, perche nel Salmo[...]</p> | <p>[...] que se usa nas Igrejas acompanhado pelos coros sacros com vozes de cantores – como rezado no Salmo (150)[...]</p> |
|---|---|

Embora esse argumento reapareça durante todo o exórdio, o autor engenhosamente o confuta, para introduzir a figura do *sonatore*, ou seja, a do instrumentista que para alcançar o fim, que é a música, vale-se de um *meio* – primeiro significado de instrumento. Para Artusi, na *Arte do Contraponto* (1585, fl.3), em consonância com o conceito de ‘músico perfeito’ de Zarlino (1558), afirma que o prático da arte da música toma do instrumento o seu nome – do órgão, organista, da voz, cantor, da *penna*, compositor. O nome ‘Músico’ poderia somente ser atribuído ao prático que também fosse teórico, especulativo, acrescido do epíteto ‘perfeito’.

Afirmando, então, que o órgão não é simplesmente aquele instrumento que serve à Igreja, o autor salienta que este é também um instrumento como outro qualquer, *meio* para o instrumentista exercitar a sua virtude de cantar e tocar (p.80):

| | |
|---|---|
| <p><i>Nome peraventura non inteso da molti che se credono che Organo non voglia dire altro che quell'istrumento musicale che s'usa nelle Chiese [...] ma veramente si come il Lauto, la Cithara; la Lira, l'Arpicordo, e'l Clavocimbalo, tutti per se stessi si chiamano istrumenti; perche il sonatore gl'usa per mostrare la propria Virtù sua del Cantare, & del Sonare;</i></p> | <p>Incompreendido por muitos, o nome ‘órgão’ não significa somente aquele instrumento musical que se usa nas Igrejas [...] Entretanto, o órgão, é verdadeiramente, como um alaúde, uma cítara, uma lira, uma espineta ou um cravo – que são chamados por si mesmos ‘instrumentos’ (meios) e utilizados pelo instrumentista para demonstrar sua própria virtude de cantar e tocar.</p> |
|---|---|

De todas as emendas e amplificações que Diruta expõe neste exórdio, certamente a mais elaborada e aguda é a que realiza não declaradamente a partir do *Da Alma* de Aristóteles. Embora não fosse costume, para esta operação, evidenciar ou declarar a “fonte” do artifício, certamente, àquele público tais tópicos eram bem conhecidas, pois, a elaboração de lugares comuns dentro do discurso, mais que um procedimento engenhoso, é o motivo do prazer intelectual da audiência. Deste modo, faz-se necessário ao pesquisador moderno que deseja compreender estes escritos, instruir-se a partir das fontes que aqueles autores se reportavam como *topoi* para perceber o *texto além do texto*. No quadro abaixo, procuramos evidenciar a

semelhança de alguns dos argumentos que Diruta amplifica, comparando-os com o original aristotélico.

| Il Transilvano – original | O transilvano – tradução | Aristóteles – De anima (2001) |
|--|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • <i>con la medesima ragione la mano nel corpo humano è detta Organo de gl'Organi, cioè istrumento che per operare, si serve di tutti gl'istrumenti, che appartengono all'operatione del l'artificio.</i> • <i>& tanto maggiormente è de gli altri più Eccellente & più nobile, quanto meglio rappresenta la voce humana, operandosi in esso il fiato, & la mano.</i> • <i>Et le canne di qual materia elle si siano, rappresentano le fauci humane, per doue passa lo Spirito à formare il suono, & la voce</i> • <i>che quasi si puo securamente dire, che l'Organo sia vno Artificioso Animale, che parli, suoni, & canti con le mani, & con l'arte dell'huomo, & che per tale cagione sia nel Tempio di Dio</i> | <ul style="list-style-type: none"> • [...] Pelo mesmo motivo, a mão no corpo humano é chamada 'Órgão dos órgãos', ou seja, instrumento que para operar, se serve de todos os instrumentos [meios] pertinentes à realização do artificio. • [...] e é mais excelente e mais nobre que os demais, por melhor representar a voz humana, valendo-se para isso, do sopra e da mão. • Os tubos, independentemente do material de que são feitos, são como a garganta do Homem por onde passa o espírito que forma o som e a voz. • Se pode quase seguramente dizer que o órgão é um animal artificioso que fala, soa e canta com as mãos e com a arte do homem, e por tal razão está no Templo de Deus. | <ul style="list-style-type: none"> • 432^a1. “Também a alma é, ela mesma, análoga à mão: a mão é o instrumento de todos os outros instrumentos” • 420b5. “(...) podemos dizer que a voz, ela mesma, é um som emitido por um ser animado. Com efeito, nenhum dos seres inanimados pode possuir voz, sendo unicamente por analogia que podemos atribuir a este uma voz, como acontece, aliás, com a flauta, a lira e outros objetos inanimados que possam incluir registro, melodia e linguagem, parecendo mesmo que a própria voz pode, ela mesma, incluir estes elementos. (...) A voz é, portanto, o som emitido por um animal (...)”. • “A natureza, na verdade, utiliza o ar inspirado para dois fins, assim empregando a língua e o gosto da linguagem, sendo este gosto uma função necessária”. • 420b20 “A voz é a perfeição do ser animado”. |

Quadro 2 – Comparação entre a matéria emendada por Diruta e aquela imitada.

Como podemos perceber o artifício visa caracterizar o órgão a partir dos órgãos e das faculdades da Alma a partir da *doxa* aristotélica. Basicamente situadas no livro II do ‘Filósofo’ as emendas de Diruta buscam alegoricamente relacionar o corpo, o órgão, com a alma, o organista. Dois meios para essa interação merecem destaque: A mão – órgão dos órgãos – do organista que tange o instrumento e o ar que vem dos foles e enche o órgão com o espírito:

420b30. “Não obstante, nem todo o som emitido por um animal pode ser considerado voz (podemos, com efeito, produzir um ruído apenas movendo a língua). Por outro lado, é necessário que aquele ser, responsável pela produção do choque, seja um ser animado e que, além disso, possua ainda algum poder de representação.”(ARISTÓTELES, 2001, p. 75)

Nas palavras de Diruta o órgão é um “Animal Artificioso”, verdadeiramente “um corpo governado pela alma”, que é o homem. O autor ao descreve as partes do órgão em relação aos órgãos do corpo humano amplificando a emenda que já iniciou. Segundo o artifício, os foles correspondem ao pulmão, os tubos, à garganta, as teclas, aos dentes e, por língua, o órgão “possui” as mãos do organista que, através da sua boa arte pode fazê-lo suavemente tocar e, “de doce maneira, quase falar”. A éfrase, que o autor traz aos olhos do leitor e, que serve de primeira justificativa para a escrita desta obra, é a de um homem bem feito em todas as suas partes que, embora tenha uma aparência bem proporcionada, não possui língua capaz de expor aquilo que possui dentro de si enquanto intelecto e, ao falar, estraga e desacredita seu engenho. Do ponto de vista da cortesia, é sumário expressar-se coerentemente ao que se é enquanto nobre. A prescrição do modo de agir do gentil-homem é desenvolvida em muitos tratados italianos do período em questão, como o *Galateo* overo de' costumi (1558) de Giovanni Della Casa (1503-56). O decoro, enquanto coerência de fins e meios, no caso, do organista com o órgão – um dos assuntos da primeira parte do nosso tratado – pode ser lida à luz das mesmas prerrogativas que aquela sociedade considerava para a vida virtuosa, “*Armonia è bellezza*” nas palavras de tantos autores do *cinquecento*. Para um fim nobre, um justo meio. Expressar prudência, virtude e outras qualidades nobres, através dos atos, percorre a vida do cortesão desde o sentar-se à mesa, passando pelo exercício da eloquência, até a escolha do instrumento que deve ou não tocar. A confusão entre um fim alto com um meio baixo pode ser razão de vitupério daquele que o faz, ou por vaidade – no *Galateo*, por exemplo, se considera vaidade ser excessivamente cerimonioso em ocasiões baixas – ou, por ser procedimento cômico, portanto, relativo ao bufão e não ao nobre.

O órgão por ser nobre instrumento e de ocasião sacra requer da parte do organista, conforme prescrito por Diruta, um cuidado especial. Enquanto “língua” do “animal artificioso”, o instrumentista ou gentil-homem que toca, deve observar as mesmas disposições do decoro cortês na execução musical.

Por último argumento do exórdio, Diruta utiliza a tópica platônica da música como sendo capaz de formar, alterar e mover o ânimo do ouvinte, penetrando no íntimo daquele que a escuta. Tal força, no caso do órgão, tem um fim nobre e justo: o de atrair os fiéis para o culto divino. Essa capacidade justifica plenamente, para o autor, a razão de este instrumento possuir um lugar especial no templo sagrado. Como procedimento típico da *captatio benevolentiae*, Diruta justifica que, embora tão magnífico e tocado por tão valentes organistas, para o órgão, não havia antes da sua obra, Regra para sua perfeita compreensão e, a escrevia, assim, por diversos clamores, entre eles o do famoso organista Claudio Merulo – seu preceptor nesta arte.

A CARTA AOS LEITORES.

Junto ao exórdio do primeiro volume, se encontra uma página estranha à obra de Girolamo Diruta. Trata-se de um prefácio de autoria de Claudio Merulo, também de caráter exordial, de uma publicação alheia à imprensa de Vincenti, do ano anterior a publicação do *Il Transilvano*, 1592, das tablaturas das *Canzoni a quattro voce fatte alla francese*, publicadas efetivamente em Veneza por Angelo Gardano, editor de parte das obras em tablatura de Andrea e Giovanni Gabrieli e Merulo. Essa “carta aos leitores” migrada do livro de Merulo ao de Diruta, e de um editor a outro, segundo Collarile (2009, p.5), é índice do contexto editorial veneziano naqueles anos. Tanto Vincenti quanto Gardano utilizam tipos móveis para a impressão musical, porém, é visível a superioridade técnica da prensa do primeiro para as figuras rápidas típicas desse repertório – como se pode ver abaixo na reprodução comparada de ambos.

CANZON 14 Dita La BOVIA Di Claudio Merulo da Correggio.

The image displays a musical score for 'CANZON 14 Dita La BOVIA' by Claudio Merulo. The score is presented in two editions: the original 1592 edition (top) and the 19th-century edition by Angelo Gardano (bottom). The score is written for four voices (two staves) and includes tablature for lute (X marks) and figured bass (numbers). The Gardano edition shows significantly improved rhythmic notation for the fast passages compared to the original.

Figura 6. Edição de Gardano. Canzoni d’intaolatura de Claudio Merulo (1592, Fl. 2).

SOCCATA DEL TERZO TIVON DI CLAUDIO MERULO.

27



Figura 7. Edição de Vincenti. Il Transilvano, (1593, p.141).

Claudio Merulo, além de organista da prestigiada Igreja de S. Marcos de Veneza, foi durante certo tempo também editor independente de suas próprias obras (1566-1570) e nesta ocasião mandou confeccionar tipos que contemplavam também as figuras menores, como a semicolcheia e fusa, que abundam suas diminuições. Colarille (2009, p.6) relata que, ao que parece, a publicação das *Canzoni alla Francese* de Merulo deveria ter sido realizada nas oficinas de Vincenti – pois o compositor, além de ter escrito a carta que agora analisamos naquela prensa, doou os tipos móveis que possuía a esse editor. Gardano, contudo, possuía exclusividade editorial de Merulo (e de Andrea Gabrieli) e nenhuma coleção de obras desses compositores foi impressa por Vincenti. O autor ainda cita uma correspondência entre Merulo

e Ranuccio Farnese na qual o compositor pede a intervenção do nobre junto ao Doge veneziano para a extinção da exclusividade editorial que Gardano exercia sobre ele. Com esta concessão, Merulo pôde publicar, não por Vincenti, mas por Simone Verovio em Roma, dois volumes de *Toccate* em tablatura para teclado. A escolha por este último editor, além de evitar o conflito entre ambos venezianos, possibilitou um superior registro dessas obras graças à técnica que Verovio empregava – a incisão sobre placa de cobre. Embora ambos os volumes tenham sido efetivamente publicados, o segundo foi editado após a morte do autor, em 1604.



Figura 8. Edição de Verovio. *Toccate di intabulatura d'Organo* de C. Merulo (1598, Fl. 3).

O conteúdo da carta, grosso modo, empreende o encomio de Merulo à obra de Diruta na medida em que registra que este discípulo escreveu por extenso a sua técnica compositiva e executiva de maneira pedagógica. O modo de como bem diminuir e os dedos usados para isto, os saltos, enfim, os vários assuntos pertinentes a esclarecer “quaisquer dificuldades que surjam ao utilizarem as tablaturas” onde o compositor registrou sua prática, estão contempladas, segundo Merulo, no *Il Transilvano*. A esse respeito, o autor esclarece que persuadiu Diruta, “por uma questão de utilidade pública”, a publicar essa obra que fornece as razões e argumentos para cada aspecto da prática organística, especialmente a sua própria.

OS PRINCÍPIOS DA MÚSICA.

Duas divisões podem ser consideradas para a música prática seiscentista: o cantochão e o canto figurado, também chamado de canto de órgão. O primeiro, de uso mais antigo, é, aquela harmonia que, para Fernandes (1626, fl.2), por exemplo, nasce de uma simples e igual prolação no canto e que se faz sem variação alguma de tempo através de caracteres ou figuras simples às quais não se acrescentam, nem diminuem sua valia, porque nessas se põem o tempo inteiro e indivisível. Tradicionalmente utilizado pelo culto cristão, o cantochão é, segundo Aaron (15xx?, fl. A2), considerado em cinco gêneros ou ordens: *Diferente*, *Indiferente*, *Prosaico*, *Metrico* e *Comune*. Por *Diferente* e *Indiferente* o autor considera quanto a perfeição do uso do modo plagal ou autêntico enquanto âmbito melódico. *Prosaico* é aquele canto que se serve de um texto bíblico em prosa, tal como os Intróitos, Graduais e Ofertórios da Missa católica. Por *Metrico* Aaron entende a melodia composta sobre versos metrificadas, como os Hinos, por exemplo, e o *Comune*, aos demais (!).

O canto figurado, por sua vez, difere-se do cantochão basicamente pela sua essência mensural, atribuindo e variando diferentemente os valores de duração dos sons. Suas proposições teóricas se referem às questões relativas à *battuta*, ou *tactus*, que é o pulso da música e ao contraponto, como meio de organizar os sons em harmonia. Embora sejam distintos em relação ao uso, ambos os “cantos” partem do princípio basilar de uma escala de seis sons, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, e *la*, e partilham o uso da “mão musical” como artifício para leitura melódica.

A ‘mão musical’ atribuída ao monge Guido Aretino é a proposição teórica da organização dos sons para a música tanto em canto figurado quanto em cantochão. A longa existência desta preceptiva nos tratados demonstra a sua importância e é referida até o final do século XVIII em diversas fontes. Tal sistema, segundo Exímeno (1774, in *Del origen y reglas de la musica, con la historia de su progresso, decadência y restauracion*, fl. 40), emula as

antigas preceptivas gregas de como organizar os sons e o seu âmbito mínimo e máximo. Os elementos fundamentais da “mão” são as letras A,B,C,D,E, F e G e as sílabas ut, re, mi, fa, sol e la. As letras representam efetivamente os sons “reais” e, as sílabas, o artifício da leitura das notas em uma melodia. Banchieri *in Cantorino Oliuetano*, se refere a este método com uma pequena narrativa retórica:

Muitos escritores antigos e modernos, por tradição dizem que Pitágoras foi o inventor da harmonia musical baseada nos seis sons. Ele teria atribuído aos sons, letras gregas, iniciando pelo *gama*. A sequência formada, com “G, A, B, C, D, E e F”, por ser muito difícil e longa para ser pronunciada em língua latina, foi acrescida de seis sílabas latinas retiradas de um hino a S. João pelo monge Guido, que seriam cantadas no lugar daquelas gregas de uso antigo. Assim, ao G, se acresceria a sílaba ‘ut’, ao A, ‘re’, ao B, ‘mi’ perfazendo a escala G,ut; A,ré; B,mi; C,fá; D,sol; E,lá. Tais letras não só honram os gregos antigos, primeiros inventores, mas servem igualmente para ajudar a memorizar, tanto em Canto Figurado quanto em Cantochão, o som em qualquer instrumento musical. (BANCHIERI, 1611, fl. 30, tradução nossa.)¹¹

De acordo com esta regra, o âmbito sonoro ou sistema máximo, de referência principalmente vocal, dispõe de cerca de vinte sons sequenciados, partindo de “G” – também chamado de *Gama* em referência ao antigo sistema grego – o moderno (e não pouco controverso) sol², indo até “ee”, ou mi⁴ – Γ, **A, ♯ C, D, E, F, g, a, b, ♯ c, d, e, f, gg, aa, bb, cc, dd, ee** – e, pode ser ordenado por afinidade em três hexacordes e segundo três propriedades. O hexacorde– escala de seis sons – é chamado **natural** se começar na nota real **C** – dó –, e perfazer a escala ‘do, ré, **mi, fa**, sol e lá’; **bemol**, se partir da voz **F** – fá – e realizar a escala ‘fá, sol, **la, sib**, dó e ré’; E, **bequadro**, se começar sua escala a partir da nota **G**: sol, lá, **si, dó**, ré. Todos estes hexacordes dispõem os semitons e tons na mesma sequência, o que na prática, faz com que as suas notas não sejam chamadas pelo nome real, como está acima escrito, mas sempre de *ut, re, mi, fa, sol e la*. Assim, por bequadro, a nota ‘sol’ será

¹¹ Numerosa schiera di scrittori antichi, & Moderni per traditione, dicono, che Pittagora Filosofo Greco, fù inuentore dell’Armonia Musicale sopra gli sei suoni, & ciò al percuotere di variati Martelli nella fucina d’vn Ferraro; & nel Cantarle pronuntio nella di lui fauella, le prime lettere dell’Alfabetto Greco in Gamma, che in nostra prouzia risuonano G.A.B.C.D.E. & perche erano difficili, & longhe alla pronuntia, & al praticarle noi altri Latini socreua molto tempo, furno inuentate le sei Sillabe vt re mi fa sol la, da Guido M. A. (si come già detto habbiamo ne gli Documenti) & quelle principiò dell’Alfabetto latino A, & accompagnando lettera & sillaba disse G.vt, A.re, B.mi, C.fa, D.Sol, E.la, le quali lettere non solo onorano gli Greci antichi primi inuentori, mà seruono parimente in far memoria locale, nel Canto figurato & fermo, & apresso nel suono di qual si voglia Stromento Musicale.

entoada como *ut*, por exemplo. Por bemol, a nota ‘fá’ será chamada igualmente de *ut*. Estas propriedades, em resumo, se ordenam segundo o semitom natural que se encontra entre a nota *mi* e *fá*.

O primeiro hexacorde e a primeira propriedade se fundamentam na sequência de seis sons a partir da corda G, incluindo o \sharp quadrado: G, A, \sharp , C, D, E. O segundo hexacorde e propriedade, a partir da corda F, incluindo o **b** mole: F, g, a, **b**, c, d. O terceiro e último hexacorde e propriedade, a partir da corda C, sem nenhum dos bês: C, D, E, F, g, a. Portanto, existem três propriedades: a primeira de \sharp quadrado ou \sharp duro, a segunda de \flat mole e, a terceira, natural.

O artifício da leitura através deste método está no emprego das chamadas “*mutações*” nas melodias que ultrapassam o âmbito das seis notas dessa escala. Como esse limite, no canto figurado, é sempre ultrapassado, se usa trocar (ou *mudar*) de hexacorde, de acordo com o semitom que a melodia utiliza. A regra é bastante simples: se na clave não estiver o bemol, se passa do hexacorde natural para o de \sharp quadrado e vice-versa. Havendo bemol ou na clave ou acidentalmente, se passa do hexacorde mole para o natural e vice-versa. Da propriedade de **bequadro** não se pode mudar para a de **bemol** senão passando primeiro pelo **natural**.

Muitos autores do *seicento* explicam no princípio de seus tratados essa regra que acabamos de demonstrar. A esse respeito, é notável a clareza e rapidez com que Diruta explica esse artifício ao mesmo tempo em que já resolve outros problemas, como por exemplo o uso das claves e a noção de tablatura para a escrita musical ao teclado. Diruta observa ainda que o sistema guidoniano, quanto ao âmbito dos sons, não é plenamente adequado para o uso ao teclado, já que tem seus limites ultrapassados, tanto no grave, como no agudo. Em razão das alturas neste sistema serem escritas com pequenas diferenças que indicam a região (grave, aguda, superaguda) a que pertence um signo – como **G**,*ut*, que é o moderno sol₂, ou **G**,*sol,ré,ut*, sua oitava, portanto, sol₃, ou ainda **g**,*sol,ré,ut*, sol₄ – Diruta, opta por uma

classificação que simplifica, a indicação das alturas que facilita, porém, o aprendizado das mutações – necessárias para a solmização. Para o autor, é índice suficiente para a demonstração das alturas o uso das claves que regem as diferentes vozes e para isso, propõe, primeiramente, que se aprendam as *letras* junto com todas as *sílabas* que compõem a mutação ascendente e descendente (p.93):

Hora seguendo il mio intento vi dico, che volendo voi imparare la mano musicale sopra queste sette lettere, dovete seruar quest'ordine, cioè nel'A. Dire. A, la, mi, re, nel B. B, fa, be, mi, nel C. C, sol, fa, ut, nel D. D, la, sol, re, nel E. E, la, mi, nel F. F, fa, ut, nel G. G, sol, re, ut, le quali lettere vanno replicate, como i giorni della settimana; i quali son sette l'ottavo sortisie il nome del primo, cose numerate ch'havete le sette lettere, ritornarete à ripigliar la prima

Ora, seguindo o meu intento, digo-vos que, se quiserdes aprender a mão musical sobre estas sete letras, devei observar esta ordem: no “A”, dizei “A, la, mi, ré”; no “B”, “B, fa, be, mi”; no “C”, dizei “C, sol, fa, ut”; no “D”, “D, la, sol, ré”; no “E”, dizei “E, la, mi”; no “F”, “Fe, fa, ut”; e, no “G”, dizei “G, sol, re, ut”. Essas letras se repetem tal como os dias da semana, que são sete – o oitavo recebe o nome do primeiro.

O exemplo musical que Diruta formula é bastante engenhoso, pois, explica ao mesmo tempo a noção de tablatura, clave e mutação. Ao demonstrar, na tablatura do teclado, o lugar das mutações através de notas pintadas, o autor indica também as claves e as notas “reais” onde se deve trocar a sílaba de solmização. Entretanto, é no ordenamento dos exemplos que se encontra a sua maior virtude. Dispondo deste modo, Diruta simplifica sobremaneira o aprendizado, uma vez que se deve dizer *ré* sempre ao ascender e *lá* sempre ao descender, tanto em bequadro quanto em bemol. Claro está também que, a mutação ascendente por bequadro se faz nas notas A e D e a descendente, em A e E; e, a mutação ascendente por bemol se faz nas notas G e D e a descendente, em D e A.

POR BEQUADRO.

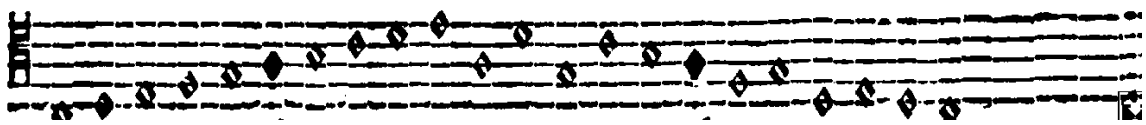
Modulatione del Basso per B quadro.


fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la, ré, sol, mi, fa, la, fa, sol, mi, la, sol, fa



re*, mi, fa, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, la, fa, sol, re, fa, la, fa, sol, fa, mi, re

* lá, si, do – por bequadro é, respectivamente, *re, mi, fa*. Embora Diruta não a pinte, esta sequência deve ser feita sob a regra da mutação.

Modulatione del Tenore per B quadro.


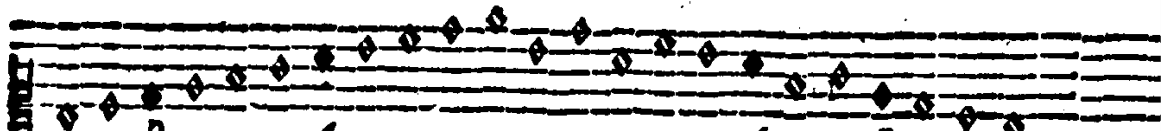
ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la, re, sol, ut, fa, mi, la, fa, sol, re, mi, re, ut

Modulatione del Contralto per B quadro.

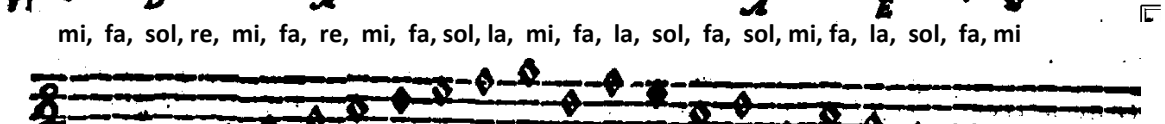

mi, fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la, mi, fa, la, sol, fa, sol, mi, fa, la, sol, fa, mi



ut, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, mi, la, fa, sol, re, fa, la, fa, sol, mi, fa, re, ut

Modulatione del Soprano.


mi, fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la, mi, fa, la, sol, fa, sol, mi, fa, la, sol, fa, mi



re, mi, fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, re, fa, la, fa, sol, re, fa, mi, la, sol, fa, mi, re

POR BEMOL.

Modulatione di b molle sopra il Basso.

ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la, re, fa, mi, sol, mi, la, re, ut

mi, fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la, re, fa, la, sol, mi, fa, mi, la, sol, fa, mi

Modulatione sopra il Tenore di b molle.

ut, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, mi, la, fa, sol, mi, fa, re, la, fa, sol, mi, fa, re, ut

Modulatione del Contralto di b molle.

mi, fa, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la, sol, mi, fa, la, sol, mi, fa, la, sol, fa, fa

re, mi, fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, fa, la, re, fa, mi, la, sol, mi, fa, re

Modulatione del Soprano.

fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la, la, sol, mi, fa, la, re, fa, mi, la, sol, fa

re, mi, fa, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, mi, fa, la, sol, mi, fa, la, sol, re

BUONO x CATTIVO.

Um dos assuntos mais celebrados no primeiro volume do *Il Transilvano* é da doutrina das notas e dedos *buoni* e *cattivi*. Além de representarem a tópica mais difundida da tecladística italiana seiscentista, estes termos são objeto de inúmeras controvérsias quanto à sua tradução moderna nas línguas alheias ao italiano. A discussão ora apresentada não esgota as muitas possibilidades de tradução dos termos *buono* e *cattivo* utilizados, sobretudo durante o século XVI, mas pretende demonstrar em que situações se empregam tais termos e os seus índices a partir daquele entendimento encontrado na obra de Diruta. *A priori* se deve considerar que na antiga língua italiana ambos os termos não significam senão o par de oposição bom/ ruim que, em termos retóricos, estão ligados à *antítese* ou *antithesis* –, conforme Bluteau (1715, p. 410). Antes, porém, de adentrarmos as explicações linguísticas e de tradução inerentes e justas para estes termos, demonstraremos o seu uso musical que, uma vez compreendido, certamente facilitará nossa escolha lexical.

A ideia fundamental que rege ambos os conceitos é o da desigualdade hierárquica que permeia toda aquela música. Teoricamente há elementos que são considerados, por aqueles autores, melhores que outros – como a consonância em relação à dissonância, o dedo mais forte comparado ao mais fraco ou a disposição rítmico dentro da *battuta*. Diruta é o tratadista italiano que aparentemente introduz no contexto quinhentista essa distinção entre *buono* e *cattivo* tanto em relação aos instrumentos quanto à própria música, muito embora outros autores como Bismantova (1677), Muffat (1698) e mais tarde também Geminiani (1751) empreguem termos equivalentes e com os mesmos propósitos. Na música, esta preceptiva é bastante clara e de simples entendimento mesmo no contexto hodierno, pois, regula basicamente a rítmica dentro do *battere* e *levare* em relação à força que uma figura tem em detrimento de outra.

Dentro da *battuta* ou *tactus*, que é, segundo Diruta, no quarto livro da segunda parte, “o abaixar e levantar da mão de maneira uniforme”¹², existem, basicamente, dois momentos fortes quanto ao tempo: o *battere* e o *levare* – sendo o primeiro, no entanto, mais forte que o segundo. Independentemente do *tactus* escolhido – o de breve ou semibreve – as notas *boas* (B) são aquelas que caem nas partes essenciais da *battuta*, ou seja, nos seus acentos fortes possíveis, e as *ruins* (C), as outras, como podemos verificar no exemplo abaixo.



A mesma regra se prescreve também nas várias subdivisões da *battuta* e também nas notas rápidas:



São consideradas *boas* aquelas notas que, em relação à *battuta*, são mais longas e, ruins, aquelas menores – como é o caso de notas pontuadas.



As pausas também são consideradas em relação ao seu posicionamento dentro da *battuta* e podem ocupar a mesma função de uma nota *boa*. No exemplo que Diruta nos oferece, são consideradas pausas do mesmo valor que as outras notas. Para clareza, abaixo estão o elenco das figuras e pausas utilizadas nos exemplos.

¹²Segunda parte – quarto livro: *La battuta non è altro, che vn'abassar, e levar di mano, vglamente portata*

Massima. Longa. Breve. Semibreve. Minima. Semiminima. Croma. Semicroma. Biscroma.



Pause di Longa. di Breve di Semibreve. Sospiri di Minima. di Semiminima. di Croma. di Semicroma.



Terzo esemplo con li sospiri dell'istesso valor delle note.



Os próximos dois exemplos, com valores rítmicos díspares, explicitam que as pausas e as figuras obedecem à mesma doutrina de notas *boas* e *ruins*, observando sempre a distribuição das mesmas em relação à *battuta* e seus acentos subdivididos ao longo de toda a sua duração. Para uma maior clareza, embaixo da demonstração de Diruta, sugerimos a medida que rege essa distribuição.

Quarto esemplo con li sospiri.



Quinto esemplo delle note variate.



Essa mesma regra da *battuta* para notas *boas* e *ruins* é encontrada na tratadística para violino, no entanto, com outra nomenclatura: notas *nobili* e *vili*. Aqui, a preceptiva permanece até hoje na notação das arcadas, com os símbolos **n** e **v** para indicar a direção do arco. O par antitético “*nobre* e *vil*”, equivalente ao “*bom* e *ruim*”, indica, respectivamente, o arco para baixo, mais forte e natural em relação à gravidade, e, para cima, menos eficiente, portanto, *cattiuo*. Tais termos foram utilizados por Muffat (1698) na obra *Florilegium II* publicado em Passau, como transcreve Pacchioni (1995, p.11). É significativo observar o exemplo do compositor em $\frac{3}{4}$, onde, no sexto compasso, com três semínimas, apenas a primeira é considerada boa e as demais, ruins.



Figura 9. Arcadas nobili e vili em transcrição de PACCHIONI (1995, p.11).

Essencialmente essa doutrina se relaciona não ao contraponto, mas ao *tactus* ou *battuta*, e que há uma constante alternância das arcadas *nobili* e *vili*, mesmo nas figurações mais rápidas. Bismantova (1677) utilizando outra sorte de sinais – pontos acima ou abaixo da nota – indica igualmente a necessidade de uma interpretação desigual das notas ponderadas em função do posicionamento das figuras dentro da *battuta*. Ainda que este autor não empregue os termos discutidos, o arco para baixo também é considerado para os acentos fortes e o para cima, para as figuras e tempos fracos. Nos exemplos abaixo se pode verificar a prática da mesma regra de notas *boas* e *ruins* que Diruta indica para a música tecladística. Essa unissonância, a despeito das particularidades da técnica violinística em detrimento

daquela do teclado, é significativa para este repertório antigo que transitava entre os vários instrumentos, uma vez que era a composição vocal o seu modelo. Os tratados de diminuição – arte de amplificação e ornamentação de carácter improvisatório das notas fundamentais nas diversas modulações das vozes em contraponto – são escritos primeiramente para o canto e, por extensão, aos outros instrumentos.

O próprio Diruta manifesta esse entendimento ao demonstrar que ao órgão se podem fazer composições escritas para violino ou corneto uma vez que essa regra de notas *boas e ruins* é geral (p.106, grifos nossos):

Dir. Non è dubio alcuno, ne questa mia regola sortirebbe nome di regola generale, se con essa non si potesse sonare l'opere di qual si uoglia, anzi ui dirò di più, che anco quelle, che son atte per altri istrumenti; como l'opere, & regole composte da misier Girolamo da Udine, maestro di concerti della Illustrissima Signoria di Venetia. Et anco quelle del uirtuosissimo, & gentilissimo misier Giouanni Bassano, nell quali opere uedrete ogni sorte di Diminutioni, & per Cornetti, & per Violini, & anco passaggi per cantare, le quali diminutioni sono difficilissime, nè uerrebbono mai ben fatte nel Organo, se non si osseruasse questa regola.

Dir. Sem dúvidas, pois esta minha regra não obteria o nome de **regra geral**, se com ela não se pudesse tocar as obras de quem quer que seja e também aquelas, feitas para outros instrumentos – como as obras e regras compostas pelo misier Girolamo da Udine, mestre de concertos da Ilustríssima Senhoria de Veneza, e também aquelas do virtuosíssimo e muito gentil misier Giovanni Bassano, nas quais vereis toda sorte de diminuições para Cornetti, para Violinos e também passagens para cantar. **Tais difícilimas diminuições, nunca se veriam bem feitas ao órgão, se não se observasse esta regra.**

A preocupação daqueles músicos em tratarem, como vimos no exórdio de Diruta, os instrumentos como *meios* para o *fim* que é a música expressa, patentemente, a harmonia das preceptivas dos vários instrumentos e é importante índice para a interpretação historicista daquele repertório. Apesar das particularidades técnicas dos instrumentos os diversos autores se ocuparam de transmitir com mais ou menos uniformidade as questões mais fundamentais do exercício musical. Certamente será observando a música, na dimensão do contraponto, do modalismo e da sua teoria histórica, que encontraremos as lentes para a correta compreensão daqueles escritos musicais.

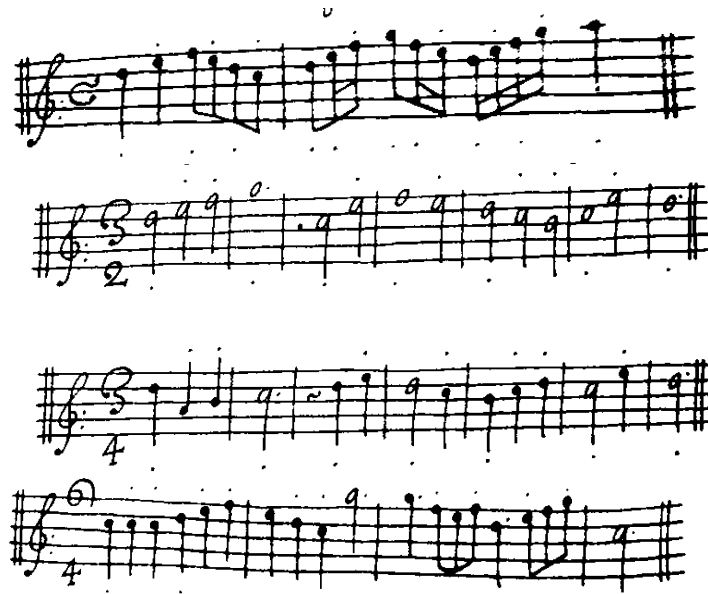


Figura 10. Bismantova (1677, fl. 10).

Bismantova prevê, nos seus exemplos, uma exceção a regra das notas *boas* e *ruins* que será proveitosa aos tecladistas. Embora Diruta e Muffat prescrevam que mesmo nas notas rápidas se deva observar aquela ordem, Bismantova adota ligaduras para descrever um uso *particular* da preceptiva. As notas compreendidas pela ligadura devem ser tocadas na mesma arcada, ocasionando um efeito diverso daquele da regra:



O emprego de variações à regra da execução musical alinhada à prática das notas *boas* e *ruins* é ainda considerado por Geminiani (1751), não exatamente na perspectiva da *battuta*, porém, em sentido muito próximo ao resultado desse entendimento que é o da diversidade e desigualdade das figuras para a obtenção da articulação e dinâmica. Os termos empregados neste tratado publicado em Londres e em língua inglesa mantém a tradição do emprego da língua italiana e são os seguintes: *buono* ou *ottimo*, *cattivvo* ou *particolare*, *pessimo* e *mediocre*. A atribuição dos termos *cattivvo* ou *particolare* para descrever a maior parte das ocorrências de invariabilidade articulatória indica quão específico era esse uso. Do mesmo

modo, é relevante notar que se diz *ottimo* quando se observa, sobretudo, a regra da *battuta* na distribuição rítmica dos acentos, explícitas aqui, através de ligaduras.

27

Esempio XX

Adagio, o And^{te}

1.^o 2.^o 3.^o
Buono. Mediocre. Buono.

4.^o 5.^o 6.^o
Cattivo Cattivo o particolare. Cattivo.

7.^o 8.^o 9.^o 10.^o
Buono. **Ottimo.** Cattivo o particolare. Buono.

11.^o 12.^o
Meglio. Cattivo o partic.^{re}

13.^o 14.^o
Cattivo o partic.^{re} Particolare.

All. o Presto

1.^o 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o
Buono. Mediocre. Cattivo. Buono. **Ottimo.**

6.^o 7.^o 8.^o 9.^o
Buono. Meglio. Pessimo. Buono.

10.^o 11.^o 12.^o 13.^o
Cattivo. Buono. **Ottimo.** **Ottimo.**

Figura 11. Arte de tocar violino (1751, fl.27).

A variedade na interpretação das figuras, como se pode ver em ambos os exemplos – em *Adagio* e em *Allegro* –, conforme descreve Geminiani, deve ser procurada por todo bom

instrumentista. A atribuição de adjetivos tão claros, além de demonstrar o senso avaliado por aqueles antigos músicos, revela os resquícios da preceptiva por nós discutida e nos subsidia para compreender que, de fato, aqueles termos são exatamente o que descrevem ainda hoje. Por essa razão, e ponderando também o corrente uso da nomenclatura das arcadas do violino (*nobili* e *vili*), decidimos traduzir ao longo do *Il Transilvano* os termos *buono* por bom e, *cattivo*, por ruim, pois nos parece plenamente adequados à antítese que regula o uso tanto em Muffat quanto em Diruta.

Quanto aos “dedos bons e ruins”, Diruta propõe que haja uma adequação do dedilhado tecladístico ao entendimento das notas boas e ruins. Tal como as arcadas no violino, os dedos da mão humana, por sua natureza desigual, devem colaborar na realização do artifício articulando as passagens em grau conjunto e salto. O dedilhado proposto por nosso tratadista compreende, como dedos *bons*, o segundo e o quarto, e, *ruins*, o primeiro, terceiro e quinto, de ambas as mãos. O segundo, terceiro e quarto dedos são aqueles, que para o nosso autor, são empregados nas figurações rápidas. O terceiro dedo, apesar de ser considerado *ruim*, é aquele que é o mais empregado, sobretudo, nos saltos (p.113):

| MANO DESTRA | MÃO DIREITA, |
|---|---|
| <p><i>Volendoli fare con la mano destra, pigliate la prima nota col dito secondo, ch'è il dito buono e la seconda nota, con il dito terzo, che è lo cattiuo come la nota: e seguitate con il terzo, e quarto dito per insino alla sommità della tirata. Il termine della quale sarà fatto col quarto dito, e questo hauete da osseruare sempre nell'ascendere. Nel descendere poi cominciate con il quarto dito, & seguite con il terzo, & con il secondo fino al fine, che verete à terminare naturalmente la uostra minuta col secondo dito, & questo senza fallo alcuno.</i></p> | <p>Querendo-os fazer com a mão direita, tocai a primeira nota com o segundo dedo, que é o dedo bom, e a segunda nota, com o terceiro dedo – que é ruim, como a nota. A terceira, com o quarto dedo – que será bom como a nota; e, segui com o terceiro e quarto dedos, até a nota mais aguda da escala. A última nota da escala fazei com o quarto dedo e isto devei observar sempre ao ascender. Ao descender, comecei, pois, com o quarto dedo e segui com o terceiro e com o segundo até o fim e, naturalmente, vereis terminar o trecho com o segundo dedo e sem nenhuma falha.</p> |

Temos, portanto, para a mão direita o dedilhado ascendente por grau conjunto, **2-3-4-3-4-3...4** – onde o dedo em negrito faz a nota boa – e, descendente, **4-3-2-3-2-3...2**.

TOCCATA DI SALTO CATIVO DEL SESTO TVONO DI GIROLAMO DIRVTA.

B B CB C CBC BC BC B C BC BC BC B C BCBC BC B C B C B CBC

B C B C B CBC B C B C B CBC B C B C B CBC

Figura 14. Il Transilvano (1593, p. 139).

CONTRAPONTO E TEORIA MODAL.

O segundo livro da segunda parte do *Il Transilvano* é dedicado ao ensino da arte da improvisação ao teclado. Como se haveria de esperar, para Diruta, improvisar é compor contraponto *alla mente* ao teclado, ou seja, compor livremente, mas segundo as regras do contraponto. Para este fim, o autor prepara uma série de observações que compreendem as principais preceptivas sobre este tema, basicamente relacionadas ao entendimento da natureza dos sons consonantes e dissonantes e o movimento possível entre eles. Neste sentido, a improvisação ao instrumento é o ápice de um desenvolvimento que prepara o discípulo a manipular criativamente os diversos artifícios do contraponto sem a necessidade de deitá-los primeiro ao papel. Nas palavras de Diruta no início do II livro da segunda parte do *Transilvano* (p.215):

Et io ancora hò poco dormito, pensando qual modo douesse tenere nell'informatui facilmente dell'arte del Contrapunto sopra il nostro instrumento, perche questo hà da essere la nostra cartella;

Dir. Eu também pouco dormi pensando no modo que deveria proceder para ensinar-vos facilmente a Arte do Contraponto ao nosso **instrumento** – **porque este deve ser o nosso papel pautado.**

Essa habilidade, contudo, vai gradualmente sendo preparada através de um método que primeiro educa o ouvido do discípulo para bem julgar aquilo que venha a escrever. Não é de pouca importância a consideração que aqueles antigos autores tinham com o contraponto, uma vez que, é unânime a discussão, ao lado do aprendizado dos modos ou tons, dos preceitos que o regulam em todos os manuais de música, inclusive daqueles que se dedicam, aparentemente, somente aos instrumentos. Naquela cultura, aprender contraponto é o mesmo que aprender música, pois o seu processo pedagógico, desde o primeiro exercício, visa treinar o arbítrio e o ouvido do músico com regras precisas e graduais sobre o que é correto – portanto, bom – na manipulação do som.

G. Maria Artusi (1585, fl. 7) declara que, no âmbito da música especulativa, de todos os sons que existem no universo, alguns são de interesse do músico e para este propósito

foram ordenados para que pudessem ser manipulados segundo uma regra. Estes sons são de dois tipos distintos: consonâncias e dissonâncias. Matematicamente consideradas na natureza, as consonâncias foram percebidas e divididas também em dois tipos: perfeitas e imperfeitas. O uníssonos, a quinta e a oitava, são aqueles intervalos que podem ser demonstrados *teoricamente* como consonâncias absolutas e, a terça e a sexta, como consonâncias menores, imperfeitas. Embora nos temperamentos mesotônicos seja possível demonstrar essa relação de maneira diversa, o argumento matemático *especulativo* da música teórica é aquele que é universalmente aceito como verdadeiro àqueles compositores, como argumenta Zarlino (1558) na segunda parte das Instituições Harmônicas, especialmente nos capítulos 17 a 26. Para este assunto, nos documentos da época em questão, não encontramos quaisquer argumentos contrários a esta classificação. São unívocas também as regras que regulam o movimento intervalar, quanto ao contraponto *osseruato* ou estrito. Na língua antiga italiana os principais intervalos musicais referidos pelos autores são os seguintes:

| | |
|-----------------------------|----------------|
| <i>Unísono.</i> | Uníssonos |
| <i>Semituono.</i> | Segunda menor. |
| <i>Tuono.</i> | Segunda maior. |
| <i>Semidittono.</i> | Terça menor. |
| <i>Dittono.</i> | Terça maior. |
| <i>Diatesseron.</i> | Quarta. |
| <i>Diapente.</i> | Quinta. |
| <i>Esachordo maggiore.</i> | Sexta maior. |
| <i>Esachordo minore.</i> | Sexta menor. |
| <i>Ettachordo minore.</i> | Sétima menor. |
| <i>Ettachordo maggiore.</i> | Sétima maior. |
| <i>Diapason.</i> | Oitava. |

Quadro 4 – intervalos musicais.

Estes intervalos ainda podem ser divididos segundo *espécies*. A *espécie* de um intervalo indica normalmente a distribuição e a quantidade de ocorrências das sílabas de solmização *mi-fa* entre as notas que compõem o mesmo. Por exemplo, um intervalo de sexta maior é assim chamado porque ao longo da escala que intrinsecamente contém este intervalo há a ocorrência de apenas um *mi-fa*, enquanto que, na sexta menor, esta sílaba ocorre duas

vezes: De dó a lá: *ut-re-mi-fa-sol-la*; de ré a sib: *re-mi-fa-re-mi-fa*. O mesmo ocorre em todos os outros intervalos. Na Terça, por exemplo, dó-mi: *ut-re-mi*, não há ocorrência do *mi-fa*, portanto, é chamada maior, enquanto que na terça ré-fá: *re-mi-fa*, temos o referido semitom – que a faz terça menor. Além da quantidade do referido semitom, a sua distribuição também interessa, principalmente para a escala modal – assunto desenvolvido no terceiro livro da segunda parte do Transilvano. Ainda: conforme Fernandez (1626, fl.43), a natureza matemática dos tons e semitons dentro da oitava varia de tamanho e, para o mesmo intervalo musical, podemos encontrar medidas diferentes. Esse autor, por exemplo, demonstra que a medida do intervalo de **terça menor ré-fá** é menor que a mesma **terça menor** compreendida entre *mi-sol*. Naquele contexto especulativo, são consideradas, assim, duas terças menores – uma maior e outra menor.

Três intervalos são significativamente importantes para o contraponto e a teoria modal: a quarta e a quinta. O intervalo de quinta, *Diapente*, ocorre em quatro espécies, o de quarta, *Diatesseron*, em três – como podemos ver no exemplo de Diruta:



A oitava ou *Diapason*, para estes teóricos, combina as diferentes disposições da *Diapente* com a *Diatesseron* e se manifesta em sete espécies, todas elas de, aproximadamente, cinco tons e um semitom, distribuídos diferentemente. Essas diferentes qualidades sonoras do mesmo intervalo são consideradas como cores, para Artusi (fl. 6), também funcionam como a matéria básica para a composição das regras do contraponto. Os movimentos entre os sons, deste modo, preceptivas comuns do contraponto estrito, consideram a natureza de cada intervalo para determinar sua. A educação do ouvido para a percepção destas regras, tópica recorrente em todos os tratados que consultamos, se baseia na diferenciação daquilo que é ou não correto enquanto movimento contrapontístico. Uma vez que essas regras advêm, para

estes tratadistas, da natureza percebida e comprovada pela música *especulativa*, matemática, obedecê-las garante ao músico a segura indústria do belo.

Aaron no seu *compendiolo* (15?? fl. 33), na *Ottava Regola* sistematiza que o movimento entre as consonâncias deve considerar sempre caminhar para aquela mais próxima. Dessa forma, a terça menor deve ir ao uníssono; a terça maior, à quinta; a sexta menor deve descer à quinta e, a sexta maior, deve sempre ir à oitava. A décima menor vai à oitava e a maior à décima segunda. Como podemos ver, há um entendimento geral que os intervalos **maiores** tendem a **se abrir** e os **menores**, a **fecharem-se**. Além disso, é importante observar que estão contemplados nestes movimentos aqueles que fazem a cadência: a oitava e o uníssono. Para a cadência em oitava, se utiliza a sexta maior e para a cadência em uníssono, a terça menor – impreterivelmente. Segundo a preceptiva de Zarlino (1558, fl. 221), a cadência está para a música tal como o ponto está para a prosa ou verso – com toda a sua consequência. O tratadista declara que exclusivamente no cantochão uma parte sozinha pode fazer cadência. A cadência em canto figurado envolve pelo menos duas partes e se divide em dois tipos: as que terminam em uníssono e as que terminam em oitava – chamadas cadências perfeitas. Outros autores consideram também como cadência as que se concluem com outras consonâncias, porém, para esse autor, devem ser nomeadas de ‘imperfeitas’. Através da arte da diminuição, os compositores podem engenhosamente variar suas cadências e, nesse sentido, Diruta no livro II do segundo volume apresenta uma coletânea das mais “artificiosas e belas” das 320 cadências compostas por Gabriel Fatorini, para que o transilvano pudesse vislumbrar quão complexas e interessantes podem ser as mesmas.

Segundo Diruta, ao improvisar *alla mente* ou *alla cartella*, o músico deve observar o máximo possível as diversas regras sobre os movimentos entre as consonâncias justamente porque são elas que garantem beleza plena de uma composição. Dois tipos de movimentos melódicos são considerados no contraponto: o caminhar por grau conjunto e o saltar. Embora

ambos os procedimentos sejam possíveis, os saltos requerem mais atenção, pois podem provocar diversos defeitos tanto melódicos quanto harmônicos e, por essa razão, Diruta determina que o Transilvano lembre, na composição, a já declarada regra das notas boas e ruins para evitar equívocos. Do ponto de vista harmônico Diruta considera ainda dois artifícios para esta prática: o *moto contrario* e o reto – o oblíquo, o autor o inclui no *contrario*. Destes, o mais belo é o **contrário**, pois conduz as vozes com “graça e variedade” e, segundo nosso autor, é “dentre os movimentos, o mais difícil e, dele, depende tudo, de belo e de bom que há no contraponto estrito – tão estimado pelos *valent’huomini* desta profissão”.¹³

A este propósito, a primeira regra do contraponto prescrita pelo nosso autor é a que regula a relação entre as consonâncias perfeitas – oitava e quinta – justamente através do movimento contrário. Muito estimado pelos tratadistas deste período, como Artusi e Aaron, este movimento deve ser empregado obrigatoriamente entre consonâncias do mesmo tipo a fim de garantir variedade à operação e evitar que haja a repetição das mesmas consonâncias ocultamente. O funcionamento do artifício é simples: enquanto uma voz ascender, a outra deve descender – tanto por salto quanto por grau conjunto. A sucessão de consonâncias perfeitas é considerada pouco elegante e, para a maior parte dos autores, um erro técnico. Das diversas alegações que explicitam, a mais distinta se refere ao vazio harmônico que o emprego de duas quintas ou duas oitavas em seguida traz à composição. A não observância do movimento contrário entre essas consonâncias gera implicitamente a repetição daquela última, como se pode ver no exemplo que Diruta nos oferece. As flechas por nós colocadas indicam a nota que virtualmente existe dentro do intervalo, anotadas por extenso por Diruta. O movimento reto ou direto entre uma oitava e uma quinta e vice-versa gera sempre este fenômeno e por isso deve ser empregado apenas entre consonâncias imperfeitas.

¹³ questo mouimento: ciò hò fatto, perche frà gli altri è il più difficile; e da questo depende tutto il buono, e’l bello del Contrapunto osseruato, tanto stimato da valent’huomeni di questa professione.

Effempij.

Suspetto di due Quinte, e di due Ottave. Alio modo Alio modo.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Effempij.' and has two blue arrows pointing down to specific notes. The bottom staff is labeled 'Suspetto di due Quinte, e di due Ottave. Alio modo Alio modo.' and has two blue arrows pointing up to specific notes. The notation consists of notes on a five-line staff with stems and beams, illustrating various intervals and their resolutions.

A segunda regra sobre o contraponto estrito em Diruta coordena as terças e sextas entre si. Ele declara que entre consonâncias imperfeitas o movimento entre as mesmas deve ser livremente escolhido segundo o arbítrio do compositor/improvisador, mas recomenda combiná-las inteligentemente alternando as espécies de maior e menor, de modo que a sequência *terça-sexta*, considere fazer uma maior e outra menor. Igualmente livre deve ser, segundo a terceira regra, a ligação entre uma consonância perfeita e uma imperfeita. No exemplo, primeiro compasso, a sexta **maior** *sol-mi* vai a terça **menor** *ré-fá* por movimento direto; em seguida, a sexta **maior** *dó-lá* se fecha na terça **menor** *si-ré*; e, do mesmo modo, a sexta menor; *si-sol* se fecha na terça menor *lá-dó* – observe que, apesar desta última demonstração não alternar as espécies maior e menor dos intervalos, ela segue a preceptiva de Aaron – repetida por outros – de que um intervalo menor deve naturalmente se fechar ou descender.

Dall'imperfetta all'altra.

The image shows two staves of musical notation. The top staff has four measures of music, and the bottom staff has four measures. The text 'Dall'imperfetta all'altra.' is written below the staves. The notation consists of notes on a five-line staff with stems and beams, illustrating the transition from an imperfect consonance to another.

Como última observação sobre os movimentos entre as consonâncias, Diruta ensina ao Transilvano o procedimento para, corretamente, aproximar uma consonância imperfeita de uma perfeita. Suma importância para o contraponto tem este artifício, pois é através deste que se realizam as cadências, como vimos acima, tanto em oitava quanto em uníssono, sempre

através do *moto contrario*. De maneira geral, considerando a terça em relação às consonâncias perfeitas, podemos dizer que, segundo Penna (1672) apud PACCHIONI (1995, p. 55), a maior é apta a ir à quinta e à oitava, e a menor, apenas ao uníssono. Da sexta, a maior é própria a andar à oitava e à quinta – caso uma voz fique parada e depois vá em terça – e a menor, pode se fechar na quinta, terça e uníssono.

Não seria surpresa alguma se o nosso autor também expusesse, por extenso, as condições que sinalizamos acima. Contudo, através de uma regra geral – a do quarto movimento, *moto contrario & semituono* – Diruta simplifica essa relação. Ao estabelecer que uma das vozes deva fazer um semitom *mi-fa*, sobretudo no movimento cadencial de 6M-8 – tal como vemos abaixo nos três primeiros compassos – o autor garante o correto movimento entre as vozes, sem precisar descrever toda a regra sobre a natureza dos intervalos.

6M-8 6M-8 6m -5 (3M -5)

Moto contrario, & Semituono.

Primo movimento.

Dalla consonanza perfetta à dun'altra perfetta, si vâ come il moto contrario.

Secondo movimento.

Dalla consonanza imperfetta à dun'altra imperfetta, si vâ come si vuole.

Terzo movimento.

Dalla consonanza perfetta alla imperfetta, si va come si vuole

Quarto movimento.

Dalla consonanza imperfetta alla perfetta, si vâ con il moto contrario, & Semituono.

Primeiro movimento.

De uma consonância perfeita a outra perfeita, se vai por movimento contrário.

Segundo movimento.

De uma consonância imperfeita a outra imperfeita, se caminha livremente.

Terceiro movimento.

De uma consonância perfeita a uma imperfeita, se vai livremente.

Quarto movimento.

De uma consonância imperfeita a uma perfeita, se anda por movimento contrário e semitom.

A variedade do contraponto está justamente baseada na observância destes movimentos, principalmente daqueles relacionados às consonâncias perfeitas – que são, para

Diruta, os movimentos mais difíceis. Para evitar enganos (e oitavas paralelas ou ocultas) o autor recomenda escrever entre as linhas o número dos intervalos que as consonâncias fazem – como se pode ver no exemplo abaixo de nota contra nota, sobre um *soggetto*. A utilização, na parte do tenor, de uma melodia em cantochão para a indústria do contraponto é muito significativa. A importância do *Tenor* na música seiscentista equivale à relevância da linha do Baixo para a harmonia oitocentista, e funciona como uma linha-guia sobre e sob a qual se desenvolvem outras melodias em canto figurado.

Contrapunto di nota contra nota.

1 3 5 6 8 10 12 13 15 15 13 12 10 8 6 5 3 1

Soggetto.

Uma vez aprendidas as regras sobre o intervalos e seus movimentos, a estrada do ensino da arte do contraponto inicia-se, conforme a instrução de Diruta, na fatura de contrapontos de *obbligo*, ou seja, de obrigações particulares que devem ser observadas – além, é claro, das regras já estabelecidas – sobre uma melodia em cantochão, o *Tenor*. Tal *Tenor* deve permanecer o mesmo durante o aprendizado para que o discípulo possa confrontar problemáticas diferentes em um mesmo contexto harmônico, seguindo o máximo possível todas as regras. Diruta apresenta alguns exercícios preparatórios antecedentes aos *obblighi* para que o Transilvano com o mesmo *Tenor*, que é neste caso, curto, experimente os procedimentos e tratamentos da dissonância e da rítmica contrapontística.

O primeiro exercício é o de ‘nota contra nota’, uma espécie de contraponto em cantochão, sem um ritmo elaborado, que se desenvolve apenas em consonâncias. Além de obrigar o estudante a realizar os movimentos entre as várias consonâncias corretamente, este exercício tem por finalidade primeira a educação do ouvido – talvez o aprendizado mais

complexo do processo, principalmente tendo em vista o desenvolvimento do contraponto *alla mente*, base para a improvisação.

Mesmo escolásticos, os exercício já preveem a realização de cadências, que como se pode verificar, obedecem a preceptiva de Zarlino – neste caso, da terça menor indo ao unísono. O segundo exercício que Diruta propõe é com figuras de mesmo valor, duas notas contra uma, e terceiro e quarto, de síncopas. O quinto e último tipo de contraponto preparatório é feito em notas rápidas. Essa preparação e disposição são semelhantes àquela que J. Fux, mais de um século depois, vai estabelecer com o nome de espécies. Abaixo o primeiro exercício com a indicação dos movimentos.

Soggetto *Contrapunto di nota contra nota.*

1 3m 5 8 10m 5 6m 5 3m 5 6M 3M 3m 3M 3m 5 3m 5 6m 5 8 5 6m 5 6M 3m 5 1 2 3m 1

cadência

Seguido ao assunto do contraponto, Diruta introduz aquele da teoria dos modos, que é, naquela preceptiva, o conteúdo extrínseco da linguagem dos sons: as paixões e os assuntos que a música descreve. Segundo antigo uso, os tons, como na linguagem falada, são a codificação da expressão humana, o decoro basilar da música. Assim como o orador usa certas inflexões e entonações para dar sentido e coerência ao conteúdo que profere tendo em vista a natureza do que descreve e o fim do seu discurso, igualmente considera, o nosso autor, os modos para a música. Consequência das diferenças entre as disposições das espécies da *Diatesseron* combinadas com a *Diapente*, os modos se servem das várias espécies da *Diapason* para instituir doze tipos de escalas, seis autênticas e seis plagais. – baseadas nas seis notas daquela música: *ut ,re ,mi ,fa ,sol e la*. O primeiro e segundo tons se baseiam na nota *re*,

o terceiro e quarto, na nota *mi*, o quinto e o sexto, na nota *fa*, o sétimo e o oitavo, na nota *sol*, o nono e o décimo, na nota *la*, e o décimo primeiro e décimo segundo, na nota *ut*. Diruta explica que a diferença musical entre uma escala autêntica e uma plagal está no tipo de escrita que comporta. A autêntica modula normalmente figurações ascendentes e a plagal, descendentes e, embora a última se componha do mesmo material da primeira e cadencie nas mesmas cordas (notas), comporta paixões distintas daquela.

Além de determinar o tipo de afeto de uma composição, o modo prevê, sob o paradigma vocal, o âmbito que se deve situar as melodias, seus limites ao agudo e ao grave e o lugar ordinário de se fazer as cadências – no primeiro, quinto e terceiro graus do modo autêntico, que neste caso, empresta suas cordas cadenciais ao plagal.

A discussão sobre o modalismo é recorrente em vários tratados do período, como no *Melopeo* de P. Cerone de 1613. Durante séculos o cantochão se declarou sob apenas oito modos, porém, conforme demonstrado por Zarlino e Glareanus, o âmbito e as espécies que muitos destes modulavam já constituíam outros tons. Assim, não se deveria considerar que tais autores estivessem criando novos modos, mas, sim, codificando um uso que já existia.

A despeito dessa controvérsia, certo é que muitos compositores para teclado, entre eles Andrea Gabrieli, Claudio Merulo e Adriano Banchieri, realizaram considerável número de obras em que os doze tons são exercitados. Tal produção corresponde à demanda que o antigo organista tinha de entoar, durante os diversos atos litúrgicos, as notas do coro e de improvisar, em canto figurado, sobre os cantochãos. O quarto livro do segundo volume do *Il Transilvano* se dedica justamente a expor as diferenças dos modos “modernos” e aqueles eclesiásticos a fim de propiciar ao tecladista uma correta base tonal para a entoação. Segundo nosso autor, muitos compositores de canto figurado, por não conhecerem a correta disposição dos vários tons, confundem as suas espécies e modulam indecorosamente os assuntos sob o modo equivocado, deixando de lado os efeitos naturais que cada escala representa.

Além da imitação correta do ponto de vista dos tons e do seu âmbito coral – uma vez que os modos deviam ser concordes à problemática vocal e muitas vezes ocorriam transpostos – Diruta determina que o decoro do modo seja compreendido também enquanto timbre, ao órgão. Para cada tom o organista deve escolher dentre os diversos registros do instrumento aqueles mais convenientes ao efeito natural que se credita aos diferentes tons. Dessa maneira, o conhecimento dos diversos tons deveria refletir tanto o decoro das cadências corretamente realizadas nas cordas (notas) particulares de cada modo quanto uma determinada sonoridade dos tubos.

A cadência é considerada, neste contexto, como o meio mais seguro para a expressão de um modo em canto figurado. Uma composição musical só conseguiria expressar-se correta e decorosamente se observasse, na parte do Tenor, principalmente, as cadências regulares do modo que é mais adequado ao seu assunto. Também, para Diruta, o *soggetto* da música, ou seja, o tema da imitação – também chamado de *fuga* – deveria considerar modular, no caso de um modo autêntico, suas notas ascendentemente, ou se plagal, descendentemente. Para exemplificar este uso, nosso autor, no livro III do segundo volume, apresenta diversos *Ricercari* – a forma das formas do séc. XVI – de vários compositores que assim procedem.

Segue abaixo a demonstração que nosso autor faz das cordas cadenciais de cada tom, segundo a sua natureza autêntica ou plagal. Observe que Diruta não coloca os acidentes necessários para o artifício da cadência: é provável que pressuponha que tenha sido claro na preceptiva do semitom *mi-fa* nas cadências, conforme está no II livro da segunda parte do Transilvano.



Figura 15. Il Transilvano (1609, p.276).

O conhecimento dos modos operacionalizado pelo contraponto e pela registoção do órgão é o ponto de partida para o verdadeiro exercício do verdadeiro tecladista para Diruta. Tal índice são as peças de repertório que o autor apresenta ao *Transilvano*: diversas *Toccate* ao final do primeiro volume, *Ricercari* em todos os doze tons no livro II e as muitas *Intonazioni* do livro IV. Para a prática do dedilhado e da arte das diminuições a *Toccata* é o gênero mais favorável, enquanto o *Ricercari*, forma mais estrita e politemática, é o gênero mais artificioso e contrapontístico. As entoações são peças curtas em canto figurado que antecedem o cantochão ou outra melodia executada pelo coro durante a liturgia e funcionam como espécie de introdução que dá o tom e improvisa alguma imitação sobre o *soggetto* daquela antífona ou hino. Famosas são as publicações de Andrea e Giovanni Gabrielli sob os dozes tons em tablatura em 1593. Como forma contrapontística de imitação condensada, pratica a improvisação a quatro vozes sobre os vários modos e constituem verdadeiro exercício de invenção para o organista. Dentro desse panorama de estudo e atuação

profissional do organista podemos compreender a última tópica abordada nesta introdução ao Transilvano: o baixo contínuo.

O *Basso generale* é assunto no diálogo do quarto livro (p.311) entre Diruta e seu discípulo e retrata a opinião acerca dessa prática naquele contexto. Como vimos, a tablatura era a ferramenta prescrita para o organista adequar ao teclado uma peça polifônica escrita em livros-parte ou em partitura. O mesmo procedimento deveria ser realizado em vista das peças cantadas pelo coro acompanhadas pelo órgão. Conforme instrução do nosso autor, o organista deveria “co-repetir” ornamentando todas as vozes do contraponto e, para este fim, deveria entabular as partes, *dividindo o canto*, ou seja, colocando as diversas partes dentro de um mesmo *tactus* e compasso¹⁴ para poder tocar todas as vozes corretamente em sua polifonia. Uma das principais funções do órgão na liturgia é precisamente o acompanhamento do coro, que nessa preceptiva, requer uma preparação considerável do organista sobre as tópicas que envolvem essa atuação: a leitura de todas as vozes em suas claves, a execução ao teclado de toda a polifonia, o conhecimento das Diminuições, do Contraponto e dos Modos, além do domínio da registo e da técnica do próprio instrumento.

Diante disso não se poderia ouvir de Diruta senão o seguinte (p.311):

nō fate come quell, che solo si contentano di fare quattro sonate struppiatamente senza fondamento alcuno, & sonare sopra vn Basso generale, & con questo spacciano il valent’huomo, & biasimano le buone regole, pensando di sapere assai, con il studiar poco.

Não façais como aqueles que se contentam apenas em fazer meia dúzia de sonatas desajeitadamente, sem fundamento algum, e a tocar sobre um *basso generale* (baixo contínuo), trapaceando os *valent’huomini* e desdenhando as boas regras, pensando saber muito estudando pouco.

Sendo o *Baixo contínuo* uma ferramenta que permite o acompanhamento e a execução de uma peça a partir da leitura de apenas uma das partes ajudada por números e símbolos que indicam algum intervalo e não a voz que o faz, por justiça à polifonia esse autor deveria

¹⁴ Tradução de *casella* que é apenas a barra que “divide” a *battuta* ou *tactus* – medida e pulso da música. Diruta (p. 187) recomenda que se coloquem duas semibreves por *casella* ao se escrever uma tablatura.

condená-la. É possível depreender as razões que consideram essa prática uma decadência não só da música mas, também, daquela didática tão especial.

Concluindo (p.312), Diruta expõe a opinião daquela que chamamos *prima pratica*:

| | |
|--|--|
| <i>Si che non vi date a questa poltronaria, partite li Canti, e sonate tutte le parti, che farete bel sentire, è non nascerà inconueniente alcuno.</i> | Uma vez que não sois dado a esta preguiça, dividi os cantos e tocai todas as partes para fazerdes bom som e não causar nenhum inconveniente. |
|--|--|

A PRESENTE TRADUÇÃO.

A seguinte tradução, que compreende os dois volumes da obra *Il Transilvano* de Girolamo Diruta, publicados, respectivamente em 1593 e 1609, pretendeu oferecer em língua portuguesa um texto que pudesse ser bem compreendido, em sua redação, pelo músico contemporâneo, de modo que lhe parecesse ainda um texto antigo, mas não arqueológico. Afinal, o intuito dessa tradução não é, senão, a de dar ao pesquisador da música interessado em praticar aquele repertório histórico subsídios para a melhor compreensão daquelas músicas em seu contexto mais original.

Para este fim, tomamos o texto diretamente da publicação primeira e o transcrevemos completamente para a nossa tipografia atual, mantendo, porém, as diferenças que as publicações da época consideram para a ortografia das palavras. Na mesma página, temos de um lado a transcrição fiel do texto em italiano antigo e, do outro, a sua versão em língua portuguesa. O leitor, então, pode comodamente comparar ambos os textos e fazer suas considerações sobre o mesmo auxiliado por essa introdução precedente. Para a tradução dos conceitos principais consideramos primeiramente a sua correspondência nos escritos portugueses contemporâneos ao *Transilvano* e a sua ressonância atual. A esse propósito, é importante destacar que aqueles antigos mestres também estavam cunhando seu léxico próprio vulgar e nem sempre os termos adotado, à época, sobreviveram em ambas as línguas.

Embora não indiquemos as razões específicas para a tradução de cada termo, considere o leitor para isto a bibliografia sob a qual esta empresa foi firmada e o entendimento implícito do assunto que uma tradução permite instituir. A filologia não é o assunto desta tradução e, sim, a música e a sua didática explicadas ricamente por Diruta. Procuramos com todo o empenho repetir e experimentar as preceptivas explicadas pelo autor, principalmente quanto ao contraponto e a teoria modal, comparando-o, também com seus pares, tratadistas para emitirmos um entendimento maduro e humilde sobre os temas. Nenhum dos exercícios ou

exemplos musicais foi alterado do original e estão distribuídos conforme a sua publicação histórica. Das muitas razões que poderíamos considerar, duas são determinantes. A primeira se relaciona ao excelente estado das partituras dentro do tratado. Estão bem legíveis e otimamente impressas e é plenamente possível lê-las corretamente. A segunda razão paira sobre a consequência de uma adaptação de uma prática histórica a outra igualmente histórica. O músico que quiser conhecer de fato esse repertório é convidado a considerar os valores e particularidades que o regulam dentro do seu contexto próprio. O mesmo convite fazemos ao caro leitor, para que não se contente apenas em ler superficialmente este texto e suas belas partituras, mas que experimente suas razões mais profundas.

Ademais, as reproduções do texto musical original gozam aqui de *nullaosta* outorgada pela Biblioteca Internacional da Música de Bolonha aonde se encontram depositados os volumes do *Il Transilvano*, sob o protocolo 363/13.II.

IL
TRANSILVANO
DIALOGO

SOPRA IL VERO MODO DI SONAR
Organi, & istrumenti da penna.

DEL R. P. GIROLAMO DIRVTA
PERVGINO,

Dell'Ordine de' Frati Minori Conu. di S. Francesco.

ORGANISTA DEL DVOMO
DI CHIOGGIA.

Nelquale facilmente, & presto s'impara di conoscere sopra la Tasta-
tura il luogo di ciascuna parte, & come nel Diuinitate si deueno
portar le mani, & il modo d'intendere la Intauolatura; prouando
la verità, & necessitá delle tue Regole, con le Toccate di diuersi
eccellenti Organilli, poste nel fine del Libro.

*Opera nuouamente ritrouata, utilissima, & necessaria
a Professori d'Organo.*

AL SERENISSIMO PRENCIPE
di Transiluania.
CON PRIVILEGIO.



In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. M.D.XCVII.

L'AUTORE DELL'OPERA AL PRUDENTE
LETTORE.

DO AUTOR DA OBRA AO PRUDENTE
LEITOR.

Tutte l'arti, & tutte le scienze, che dall'intelletto humano si comprendono, per dispositione della somma Providenza di Dio, si riducono ad vn principale intelligente, & Maestro d'esse, che per Eccellenza è da tutti inteso, & honorato: cosi nella Filosofia, se si dice il Filosofo è subito inteso Aristotele. Nella Medicina quando si nomina il Medico, si comprende Hipocrate. Nella Poetica tra latini, col nome di Poeta, si honora Vergilio, & tra volgari il Petrarca. Nelle sacre lettere quando si fa mentione del Profeta, intendiamo Davide, come nel dire l'Apostolo s'intende sempre S. Paolo. Poiche tutti questi per essere Eccellentissimi nel loro sapere, ritengono il nome della propria Eccellenza quel che avvenne anticamente nella facoltà della musica, dandosi il titolo dell'Eccellenza ad Orfeo, & ad Anfione. Et chiaramente veggiamo, che si dà hoggi a gli istrumenti musicali, chiamandosi per Eccellenza, Organo quello che racconglie in se tutti gl'altri, cioè la Virtù di tutti gl'altri istrumenti, con li quali il valore della musica, ne le voci, & ne' suoni soavemente si scopre; onde l'Organo, cosi chiamato è Rè de gl'istrumenti ragionevolmente tenuto nelle Chiese sacre di Dio, per rendere lode & honore à Sua Maestà: con la medesima

Todas as artes e ciências compreendidas pelo intelecto humano, por disposição da suma providência de Deus, se reduzem a um principal mestre e artífice, que pela sua excelência é, por todos, entendido e honrado. Assim, na Filosofia, quando se diz 'Filósofo' de pronto se entende Aristóteles; na Medicina, quando se menciona 'Médico', logo se compreende Hipócrates; na Poesia entre os latinos, com o nome de 'Poeta' se honra Virgílio, e entre os vulgares, Petrarca. Nas Sagradas Escrituras, quando se diz 'Profeta' entendemos Davi e quando se enuncia 'Apóstolo' imaginamos sempre São Paulo. Todos estes, por serem excelentíssimos em seu saber, têm a própria Excelência por nome. Na faculdade da Música, antigamente, se deu a Orfeu e a Anfião o título da Excelência. Hoje claramente vemos o que se sucede aos instrumentos musicais, chamando-se por Excelência, o **órgão**: instrumento que encerra em si todos os outros, a virtude de todos os outros instrumentos – com os quais, suavemente, se descobre o valor da música, das vozes e dos sons. O assim chamado 'Órgão' é o Rei dos instrumentos, com razão colocado nas Santas Igrejas de Deus, para render louvor e honra à Sua Majestade. Pelo mesmo motivo, a mão no corpo humano é chamada 'Órgão dos órgãos', ou seja,

ragione la mano nel corpo humano è detta Organo de gl'Organi, cioè istrumento che per operare, si serve di tutti gl'istrumenti, che appartengono all'operatione del l'artificio. Nome peravventura non inteso da molti che se credono che Organo non voglia dire altro che quell'istrumento musicale che s'usa nelle Chiese accompagnato da i sacri chori con le voci de cantori, perche nel Salmo Laudate Dominum in cordis, & Organo; ma veramente si come il Lauto, la Cithara; la Lira, l'Arpicordo, e'l Clavocimbalo, tutti per se stessi si chiamano istrumenti; perche il sonatore gl'usa per mostrare la propria Virtù sua del Cantare, & del Sonare; cosi l'Organo, che per Eccellenza è cosi chiamato, raccoglie in se stesso tutti gli istrumenti musicali, & tanto maggiormente è de gli altri più Eccellente & più nobile, quanto meglio rappresenta la voce humana, operandosi in esso il fiato, & la mano. Et le canne di qual materia elle si siano, rappresentano le fauci humane, per doue passa lo Spirito à formare il suono, & la voce, che quasi si puo securamente dire, che l'Organo sia vno Artificioso Animale, che parli, suoni, & canti con le mani, & con l'arte dell'huomo, & che per tale cagione sia nel Tempio di Dio sì bene fabricato, con diversi ornamenti, & solo operato ne' sacri offitij, per lodare con le voci, & con i suoni l'opere grandi & marauigliose di Sua Maestà & tra tutti i principali istrumenti,

instrumento que para operar, se serve de todos os instrumentos [meios] pertinentes à realização do artifício.

Incompreendido por muitos, o nome 'órgão' não significa somente aquele instrumento musical que se usa nas Igrejas acompanhado pelos coros sacros com vozes de cantores – como rezado no Salmo (150): *Laudate Dominum in cordis, & Organo*. Entretanto, o órgão, é verdadeiramente, como um alaúde, uma cítara, uma lira, uma espineta ou um cravo – que são chamados por si mesmos 'instrumentos' (meios) e utilizados pelo instrumentista para demonstrar sua própria virtude de cantar e tocar.

Deste modo, o órgão – que por excelência é assim chamado – contém em si todos os instrumentos musicais, e é mais excelente e mais nobre que os demais, por melhor representar a voz humana, valendo-se para isso, do sopra e da mão. Os tubos, independentemente do material de que são feitos, são como a garganta do Homem por onde passa o espírito que forma o som e a voz. Se pode quase seguramente dizer que o órgão é um animal artificioso que fala, soa e canta com as mãos e com a arte do homem, e por tal razão está no Templo de Deus. Tão bem fabricado e com diferentes ornamentos, é operado apenas nos ofícios religiosos, para louvar com as vozes e com os sons as grandes e maravilhosas obras de Sua Majestade. Dentre todos os principais instrumentos que

che col nome d'Organo sono celebrati, bellissimo è quello della Città di Trento, marauiglioso quella nel Duomo d'Ogobbio, & degno d'esser veduto & sentito quello della Chiesa Catedral di Cagli, ne quali tutti si raccolgano gli altri istrumenti con suavissimo concerto, & con dolcissima consonanza. Quelche hauendo io per proua veduto, & con diligenza compreso, mi sono non poco marauigliato che tra tanti nobilissimi & Eccellentissimi Organisti, che fino à questa hora hanno sonatosi egregio istrumento, non habbino pienamente posto in luce l'Eccellenza d'esso, e'l modo di ben trattarlo. Però con buona pace di tutti, & col mantenimento delle loro lodi, ad Honore & Gloria di Dio, & à satisfattione delle christiane orecchie, per intelligenza de gli ellevati spiriti, che di sì honorata facoltà si diletmano; ho deliberato con l'aiuto di sua Maestà dare al mondo queste mie volontarie fatiche intorno all'uso di questo illustre istrumento, accioche sì come egli è capo, & principale di tutti, così in buon modo apparisca, & chiaramente s'intenda, qual sia il vero vso di maneggiarlo, & quale la dolcezza, & soavità che rendano in esso insieme bene vniti tutti gli altri istrumenti, per rappresentare in Terra il soavissimo concerto de Beati Spiriti in Cielo, in lodare Iddio Benedetto, quelche nell'Organo di San Pietro di Perugia si mostra con vn bel verso dicendo. Haec si contingunt Terris, quae

com nome de 'órgão' são celebrados, bellissimo é aquele da cidade de Trento, maravilhoso aquele no Domo de Gobbio; e, digno de ser visto e ouvido, aquele da Igreja Catedral de Cagli. Todos eles, com suavíssima harmonia e doce consonância, recolhem completamente em si os outros instrumentos. Tendo visto como prova e isto compreendido diligentemente, fiquei bastante surpreso de constatar que entre tão nobres e excelentíssimos organistas que tocaram até hoje este extraordinário instrumento, nenhum tenha plenamente evidenciado sua excelência e a correta maneira de operá-lo. Por essa razão, para a paz de todos e mantendo os louvores daqueles organistas, para honra e Glória de Deus, satisfação dos ouvidos cristãos e inteligência dos espíritos elevados que com tão honrada faculdade se deleitam, deliberei, com a ajuda de sua Majestade, escrever esta obra acerca do uso deste ilustre instrumento, que é superior e principal dentre todos. Assim o faço para que de bom modo apareça e claramente se entenda a sua verdadeira função e manejo e a doçura e suavidade com que reúne todos os outros instrumentos, para representar na Terra, o suavíssimo concerto dos beatos espíritos do céu, louvando o Deus bendito tal como está escrito no órgão de São Pedro de Perugia: *Haec si contingunt Terris, quae gaudia Caelo?* Como se dissesse: se na Terra [já] se regozija com tal suave harmonia, buscada com tanto artifício pelos ouvidos humanos, qual gozo e

gaudia Caelo? Come si dicesse, Se in Terra si gode di tale soave armonia, con tanto artificio procurata all'orecchie humane; qual godimento, & gioia debbe essere de'chori Angelici & de Beati Spiriti in Cielo? È veramente questo merauiglioso istrumento che Organo è per Eccellenza chiamato, come corpo humano governato dall'Anima; poiche come s'è detto, il primo aspetto d'esso, grandemente diletta l'occhio, e'l suono che arriua all'orecchie come parole che significano gl'affetti del cuore, rappresenta l'interna dispositione de lo spirito, che lo gouerna, havendo i mantici corrispondenti al pulmone, le canne alla gola, i tasti a' denti, e'l Sonatore in vece di lingua, che con leggiadri mouimenti della mano lo fà soauemente sonare, & quasi con dolci maniere parlare. Di qui è, che ogn'uno dourebbe, con ogni suo potere sforzarsi di procedere per li mezzi più perfetti; percioche facendo altrimenti, si potrebbe assimigliare la grandezza d'un tale istrumento, ad vn huomo ben proportionato, in qualunque parte della persona sua, & che dipoi, habbia vna intricata, & barbutiente lingua, che in tutto lo disaconti, & guasti. Mà si come la vaghezza delle figure ben colorite, trahe à se l'occhio de' risguardanti: cosi la soauità de' concerti ben proportionati, arrivando all'orecchie de gli ascoltanti, penetra ne' secreti pensieri, & nelle celate passioni di quelle. la onde

alegria devem ser os coros angélicos e de Beatos Espíritos no Céu? É verdadeiramente este maravilhoso instrumento – por excelência chamado de 'órgão' – como um corpo humano governado pela alma, pois, como foi dito, o seu primeiro aspecto deleita grandemente os olhos, e o som, que chega aos ouvidos como palavras repletas de afetos do coração, representa a disposição interna do espírito que o governa.

Seus foles correspondem a um pulmão, os tubos à garganta, as tecla aos dentes, e por língua, tem as mãos do organista, que através de elegantes movimentos, o faz suavemente tocar e, de doce maneira, quase falar. Por essa razão, cada um deveria, com todas as suas forças, se esforçar em proceder senão pelos meios mais perfeitos, pois, fazendo de outra forma, assemelharia a grandeza de tal instrumento a um homem bem proporcionado em todas as suas partes, mas que, no entanto, possui uma fala intrincada e balbuciante, que em tudo o desacredita e estraga.

Tal como a beleza das figuras bem coloridas atrai os olhos dos observadores, a suavidade dos sons bem proporcionados, chegando aos ouvidos da audiência, penetra em seus pensamentos secretos e nas suas paixões mais veladas. Por isso foi devidamente colocado, como em lugar próprio, no Templo de Deus, para atrair e convidar os devotos e fiéis espíritos a ouvir os louvores e as honras que, com sons e vozes bem acompanhadas, se

debitamente è posto come in proprio luogo nel Tempio di Dio, accioche con esso s'inuitino, & quasi si sforzino i deuoti & fedeli spiriti ad vdire le lodi, & gli honori, che con gli suoni & con le voci, bene accompagnate si danno all'altissima Maestà di Dio, il che ragioneuolmente m'ha mosso à darne alcune Regole, & mostrare alcuni modi à mio giuditio, necessarij per ben conoscere, & essercitare la Virtù di tale istrumento, cosi richiesto da molti che sentendomi di ciò discorrere m'hanno con molto feruore pregato, non che dolcemente essortato à pubblicare questi miei pensieri al mondo, per comune beneficio di tutti quelli che di tal facultà musicale si diletano, & di ben conseguirla desiderano. Il che faccio io tanto piu volontieri, quanto piu mi sento infiammato dal Eccellentissimo Signore Claudio Merulo da Correggio, come per vna sua Epistola nel primo libro suo de Canzoni alla Francese intauolato, si mostra, quanto questa Regola sia necessaria per bene intendere il vero modo di Sonare. Però prego quanto più posso, quelli à chi piacerà di leggere queste mie Regole, che non vogliano incolparmi di troppa arroganza, ò temerità, se io non hauerò pienamente soddisfatto à quanto à si nobile impresa si richiede considerando che niuna cosa di qual si sia arte, ò scienza, fù in vn medesimo tempo perfettamente cominciata, & compita; ma che per gradi, & spatij di tempo, & di

oferecem à altíssima majestade de Deus. Movido por esse espírito, resolvi escrever algumas regras e mostrar alguns modos, necessários, a meu ver, para bem conhecer e exercitar a virtude desse instrumento, tal como me fora requerido por muitos que, ouvindo-me disse discorrer, pediram-me com fervor que publicasse estes meus pensamentos ao mundo, para comum benefício de todos aqueles que se deleitam de tal faculdade musical e, que bem consegui-la, desejam.

E, o faço, ainda com mais gosto e inflamado porque o Exmo. Sr. Claudio Merulo de Correggio através do prefácio do seu primeiro livro de *Canzoni alla Francese* entabuladas para teclado declara o quanto é necessária essa minha Regra para bem entender a verdadeira maneira de tocar.

Peço, porém, àqueles a quem for agradável ler essas minhas regras, que não me considerem arrogante ou ousado se não conseguirem satisfazer plenamente tudo o que essa tão nobre empresa requer. Considerem que nenhuma coisa foi, tanto em arte ou ciência, perfeitamente iniciada e concluída senão gradualmente, através de tempo e estudo: é assim que se chega à perfeição. O mesmo espero que se suceda a esta obra: que por doutos engenhos seja reconhecida, e oportunamente, bem acolhida e honrada.

*studio, s'arriua alla perfettione, come spero
io che debba auenire, à questa mia nuoua
fatica, che da chiari intelleti ben conosciuta,
sarà opportunamente honorata & gradita.*

A'LETORI
 CLAVDIO MERVLO
 da Correggio.

In tutte le facultà Signori miei; per essere professioni particulati, c'hanno i loro principij, & termini differenti l'uno dall'altro, sogliono spesso occorrere certe loro proprie osservationi, che non possono intieramente esser note à coloro che non sono perfettamente intendenti delle facultà medesime. Però essendomi venuta occasione di mandare alla stampa il presente mio primo libro, delle mie Canzoni alla francese, da me poste di nuouo in intauolatura hò voluto dare un auuertimento à tutti, che giouerà loro a saper certe cose intorno all'ordine, che in esse è da osseruare: le quali, se ben paiono cose di poco momento, sono però tali, che non hauendosene qualche notitia, & lume non s'haurebbe quel compito gusto nel suonarle, che sapendosi, à parer mio si potrà maggiormente hauere, l'auertimento duque ch'alla gientilezza, vostra mi pare hora necessario di dare, è che per leuar qualche difficultà, che potesse nascere nel volersi seruire di queste presenti mie intauolature, fa di mestiero il saper gli ordine, co'quali io soglio regolare quelle diminutioni, ch'è vso mio d'adoperare. Ma affine ch'a tutti possa esser facile il redurlo in pratica, con l'apprendere con qual dito s'haurà da dar principio alla Minuta, ò

AOS LEITORES
 CLAUDIO MERULO
 de Correggio.

Em todas as facultades, meus caros Senhores, por serem profissões específicas, que têm princípios e termos diferentes umas das outras, costumam ocorrer, amiúde, algumas observações pertinentes que não podem ser inteiramente conhecidas por aqueles que não são seus perfeitos peritos.

Por isso, como tive a oportunidade de publicar o presente “Primeiro livro de Canções à francesa”, em nova tablatura, quis registrar algumas sugestões que serão úteis na observância das regras que elas reclamam. Ainda que pareçam pouco importantes, aquele que não possui-las enquanto conhecimento ou saber, não poderá desfrutar do elegante prazer de tocá-las, enquanto que, conhecendo-as, poderá fazê-lo com maior percepção.

O conselho que me parece necessário lhes dar para eliminar quaisquer dificuldades que possam surgir ao utilizarem essas tablaturas, é que conheçam antes, as regras que eu costumo aplicar às diminuições que ordinariamente uso.

E, para que seja fácil a todos aprender com qual dedo se deve tocar uma *Minuta* ou uma *Tirata* ou como se devem fazer os saltos – tanto com a mão direita quanto com a

tirata che vogliam chiamarla; & come si debbono prendere i salti tanto con la destra quanto con la sinistra mano, farà ciascuno accurata diligenza per hauere vn libro non molto tempo fa, composto dal R. P. fra Gerolamo Diruta: il quale con ogni merito di sufficientia si troua al presente al seruitio della Chiesa Cathedrale di Chioza, sotto il Reuerendissimo Vescouo di quella città. Et io infinitamente mi glorio, ch'egli sia stato mia creatura: perche in questa dotrina hà fatto à lui; & à me insieme quel singular honore, che da persona di molto ingegno si deue aspettare. Nel medesimo libro egli à con ogni destrezza, & eccellentia trattato tutto quello che in questa pratica saper si conuiene: facendomi anco intendere, che prima, che lo fermasse, ben che fosse atto a poterlo fare, senza prendere il giuditio d'altri, si compiaque nondimeno di fauorirme, col conferirlo particolarissimamente meco: rendendomi con tanta rissoluzione le ragioni d'ogni occorenza, che restatone con molta merauiglia io l'approbai; Anzi lo persuasi, che per publica vtilita, non douesse in modo alcuno lasciar di darlo in luce, come credo che senza dubbio haura fatto. Studisi dunque ogni sudiosa persona, ch'haurà caro d'intendere il medesimo ordine, col qual queste intauolature s'hauranno da trattare: d'hauere il detto libre; che con questo chiarissimo lume s'assicurera di non camminare al buio. Intanto la gientilezza

esquerda – recomendo adquirir o livro composto, não muito tempo atrás, pelo Rev. Frei Pe. Gerolamo Diruta, que pelo mérito de sua competência atualmente se encontra a serviço da Igreja Catedral de Chioggia, sob o Reverendíssimo Bispo daquela cidade.

Eu me orgulho infinitamente que ele tenha sido meu discípulo, pois esta sua Doutrina, tão engenhosamente escrita, honra tanto a ele quanto a mim.

Neste mesmo livro ele tratou com grande destreza e excelência tudo o que convém saber para esta prática.

E, ainda que fosse capaz de fazê-lo sem precisar do parecer de outrem, submeteu-o a mim antes de publicá-lo, dando-me o prazer de ouvir o raciocínio que embasa cada ponto e aprová-los com grande alegria.

Aliás, eu mesmo o persuadi para que, por uma questão de utilidade pública, o publicasse – como creio já o tenha feito.

Portanto, aquele que desejar entender as regras que regulam essas tablaturas deve estudar o referido livro, pois, como clara luz, este ilumina o caminhar dos estudiosos desta arte.

Quanto a mim, peço que os senhores aceitem de bom ânimo o presente trabalho e que cordialmente me considerem como quem lhes procura apenas ser útil.

*vostra si degnera d'amarmi; & di accettare
di buon animo le fatiche di chi procura di
giouarui.*



TRANSILVANO

DIALOGO

DEL R. P. GIROLAMO DIRVTA

PERVGINO

dell'ordine de' frati minori conu. di s. francesco.

SOPRA IL VERO MODO DI SONAR ORGANI,

& istrumenti da penna.



TRANSILVANO

DIÁLOGO

DO REV. PE. GIROLAMO DIRUTA

PERUGINO

da ordem dos frades menores conventuais de S. Francisco.

SOBRE A MANEIRA CORRETA DE TOCAR ÓRGÃO

e instrumentos de teclado.

Tr. Ecco che pur'alla fine dopò i grauosi stenti del lungo, e faticoso viaggio, mercè dela bontà di Dio; son gionto sano, e saluo in questa Illustrissima Città di Venegia, e sento allegrezza sì inestimabile l'esser arriuato in tal giorno quale è questo d'hoggi,

Tr. Eis que, finalmente, depois das pesadas dificuldades da longa e cansativa viagem, à mercê da bondade de Deus, cheguei são e salvo a esta ilustríssima cidade de Veneza. Sinto inestimável júbilo por chegar no dia em que se celebra com tanto aplauso a Ascensão

in cui si celebra com tanto aplauso l'Ascenimento di nostro Signore in Cielo, che niente piu, poi che potrò à pieno sodisfare al Desiderio mio, e di vedere, & inchinare il Serenissimo Prencipe, con tutto il resto del Illustrissimo Senato, & insieme gioire vdendo i dolcissimi concerti, & armonici canti, con quali s'io non m'inganno è per honorarsi tal solennità: E per ageuolare questo mio desire, mi giouarà ricercar domandando vno di questi folti drapelli dell'Illustre Signor Cauallier Michele, quale per esser affetionattissimo del mio Prencipe, da cui per hora mandato sono, mi facilitarà la via a vedere il primo, & udire il secondo. Ma s'io non erro, eccolo là in mezzo di quei due gentilhuomini entro la porta di San Marco, il ritrouare cosi di leggiero questo Signore, mi dà sicura caparra di conseguire quanto desio. Dio vi salui Illustrate, e generoso Signor Caualliere.

Cau. *Dio Salvi vostra Signoria, altresì, e che buoni affari, se è lecito, la conducono hora quiui, ò quanto mi è caro il vederla, si per intendere nuoua del suo, e mio Prencipe, si anco per goderla con altri modi che con littere.*

Trans. *Del Prencipe suo amorevole, e mio Signore credo ne sia bene, se pur si ritroua in quel stato, nel quale io lo lasciai: i negotij che quà mi spingono, sono questi, che essendo il mio Signore cordialíssimo amatore di Musica, e di concerti, mi hà mandato di Transilvania in Italia à ritrouar*

de Nosso Senhor aos Céus. Nada mais, então, poderia plenamente satisfazer meu desejo, que ver e reverenciar o sereníssimo Príncipe e o ilustríssimo Senado e, juntos, exultar ouvindo os doces concertos e harmoniosos cantos –os quais, ao que parece, honram tal solenidade.

Para facilitar este meu intento, me será conveniente procurar, perguntando a um destes inúmeros cavaleiros, do ilustre Cavaleiro Sr. Michele, que por ser muito afeiçoado ao meu Príncipe – por quem fui enviado – certamente me facilitará o caminho para ver o primeiro e escutar o segundo. E, se não me engano, ei-lo lá em meio àqueles dois gentis-homens junto à porta de São Marcos! Encontrar assim rapidamente este Senhor me dá boa garantia de conseguir aquilo que desejo.

- Deus vos salve, ilustre e generoso Senhor Cavaleiro.

Cav. Deus também salve vossa Senhoria! E que bons negócios, se me permitis, vos trazem aqui hoje? Como é bom ver-vos, tanto para saber do nosso Príncipe quanto para conversarmos pessoalmente e não apenas através de cartas.

Trans. Do vosso amável Príncipe e meu Senhor, creio que esteja bem – ainda que se encontre no estado em que o deixei. Os negócios que me trazem aqui são os seguintes. O meu Senhor, que é fervoroso amante da Música e de Concertos, me enviou da Transilvânia à Itália para recolher todas as

vn compito raccolto di tutte l'opre di valent'huomini, e nell'arte della Musica, e delli Istrumenti, de'quali ne hò ritrouato la maggior parte, ma quella che piu bramauo, e di cui io particolarmente mi dileto, no hò potuto ottenere per ancora, poi che dopo l'haver ritrouate Regole, e modi di Sonare ogni sorte d'istrumenti, non mai m'è capitato nelle mani Regola, che insegni di sonar perfettamente il supremo instrumento, che è l'Organo; Ben uero è che venutomi alle mani quella nouella compositione delle Canzoni ala Francese intauolate dall'Eccellentissimo Signor Claudio Merulo da Corregio, m'inuiai per ottenere questo vero modo di sonar Organo ad vn Reuerendo Padre Gieronimo Diruta, con cui se per mezzo di vostra signoria illustre potesse abbocarmi, mi sarebbe oltra modo caro, che à lui piu a pieno spiegarèi l'animo mio, e l'ardente voglia, ch'io hò non solo di portar meco, ma ancho d'imparare à viva voce secreti, e regule di bem sonare Organi.

Cau. *Giustissimi desiderij in vero, & honorati affari, degni di lode, e di fauore insieme; e piacemi che opportunamente siate giunto in questo si solenne giorno, la doue non solo potrete agiatamente parlare con il Reuerendo Padre da voi ricercato, ma ancora di scorgere le grandezze di questa serenissima Città, & eccolo apunto, che per buona sorte se ne viene alla volta nostra. Padre Diruta io li direi volontiere quattro*

obras de valent'huomini e da arte da Música e dos Instrumentos. Disso, já encontrei a maior parte, porém, aquela que mais cobiçava – e, que, particularmente me deleita – não pude obter ainda. Embora já tenha encontrado 'Regras' e 'Modos de Tocar' de todos os tipos de instrumentos, infelizmente ainda não me chegou às mãos 'Regra' que ensine tocar perfeitamente o supremo instrumento, que é o órgão. É bem verdade que, deste assunto, já tenha conseguido aquela nova edição de *Canzoni alla francese*, entabuladas pelo Excelentíssimo Senhor Claudio Merulo de Corregio. Para encontrar esta 'verdadeira maneira de tocar Órgão' meu príncipe, então, me enviou para obter aquela composta pelo Reverendo Padre Gieronimo Diruta – com o qual, por vosso intermédio, gostaria de me encontrar. A ele, eu explicaria plenamente o ânimo e o ardente desejo que tenho, não apenas de levar comigo tal obra, mas principalmente, de aprender à viva voz os segredos e as regras de como bem tocar os órgãos.

Cav. Muito justos, em verdade, os desejos e, honrados, os negócios. Dignos de louvor e também de favor. Agrada-me que oportunamente tenhais chegado neste tão solene dia, quando não só podereis comodamente falar com o Reverendo Padre por vós procurado, como também apreciar as grandezas desta sereníssima cidade. Eis que, por sorte, justamente ele vem em nossa direção!

parole quando fosse senza sua incommodità.

Dir. Dica pur quello che la vuole Illustre Signor Cavaliero, ch'io son quà hora, e sempre per ascoltarla, e per seruire.

Cau. Questo gentilhuomo mio amicissimo, giunto pur hora in Vinegia desidera fauellar seco qual desiderio vien cagionato dalle rare virtù sue, e dalle degne lodi datele dall'Excellentissimo Signor Claudio Merulo da Correggio, il quale come ho'inteso pur' hora da questo gentil'huomo, dice; non potersi perfettamente sonar Organo senza una certa regola nouamente ritrouata dalla vostra Signoria Reuerenda.

Dir. Le lodi datomi dall'Excellentissimo Signor Claudio mio Padrone, e Maestro, non vengono cagionate dalle mie virtù, ma dalla nobilità dell'animo suo; e come quello, il cui petto è nido di cortesia, si compiace lodare quelli che in qualche parte vanno imitando l'arte, de cui egli è capo, e maestro: pure mentre son andato imitando se nulla haurò imparato intorno al modo di sonar l'Organo, son qui prontissimo per dargli ogni sorte di sodisfazione possibile à me, o per comunicarli quel poco ch'io saprò circa tal arte, non perdonando a fatica, nè à cosa veruna.

Tr. La Reuerentia vostra è troppo cortese, e quando mai potrò renderli le douute gratie? Signor Cavalier poi che mi si è presentata cosi bella occasione, datemi vi prego licenza.

– Padre Diruta, quando vos for conveniente, gostaria de dirigir-vos algumas palavras!

Dir. Diga à vontade o que desejais, Ilustre senhor Cavaleiro, que estou aqui, agora e sempre, para vos escutar e servir.

Cav. Este gentil-homem, muito meu amigo, chegou agora à Veneza e deseja conversar convosco motivado pelas vossas raras virtudes e pelos dignos louvores que vos são dirigidos pelo Excelentíssimo Senhor Claudio Merulo de Correggio – o qual diz, como pude entender agora mesmo por este gentil-homem, que “não se pode perfeitamente tocar o órgão sem uma certa ‘Regra’ novamente inventada pela vossa Senhoria Reverenda”.

Dir. Os louvores dirigidos a mim pelo Exmo. Sr. Claudio, meu protetor e mestre, são por causa não das minhas virtudes, mas pela nobreza da sua alma cortês que se compraz e alegra em louvar aqueles que, de algum modo, imitam a arte da qual ele é cabeça e mestre. Mesmo que minha imitação da sua arte seja imperfeita e pouco possa ter aprendido sobre a maneira de tocar órgão, estou aqui pronto para dar-vos tudo que me for possível e ensinar-vos aquele pouco que sei a cerca de tal arte, não obstante fadiga ou outra coisa qualquer.

Tr. Vossa Reverência é muitíssima cortês. Como poderei agradecer-vos?

- Senhor Cavaleiro, já que me foi concedida tão bela ocasião, me dê, vos peço, licença. Se

ch'io possi fauellar seco, poi che me ne fà gratia, che questa sera sarò con vostre Signorie illustre.

Cau. Mi contento poi che sarete espedido da lui, ne verrete.

Tr. Hora Padre Diruta la potrà se cosi li piace; dar principio à quanto mi hà promesso, ch'io ascoltarò volontieri, e se possibil sia manderò à memoria tutto quello che la me insegnarà.

Dir. Eccomi pronto per esequire quanto vi hò promesso, ma sia bene à nostro maggior agio, e commodità ne riduciamo, alli Frari doue con la commodità delli istrumenti, potrò sensibilmente mostrarvi quanto voi desiderate, & hor che gionti siamo.

ALFABETO MUSICALE

Dico, che si come tutte le scienze hanno i proprij principij, da quali s'incomincia; cosi parimente noi ci fingiremo vn principio in modo d'Alfabeto, ben vero è, che harà solo sette lettere, & saranno queste. A.B.C.D.E.F.G. e sopra di quelle s'imparerà, e presto, e facilmente tutto quello, che imparare si suole nella mano musicale con lunghezza di tempo.

Tr. Hauete ragione di proceder meco con facilità, atteso che molto mi piace, & anco è

me permitirdes esta gentileza, mais à noite estarei com Vossa Ilustre Senhoria para conversarmos.

Cav. Conforta-me saber que tão logo dele vos despedir, ver-nos-emos.

Tr. Agora, Pe. Diruta, podereis, se assim vos convier, dar início ao que me prometestes, que escutarei com prazer, e se for possível, guardarei na memória tudo aquilo me ensinardes.

Dir. Eis me aqui pronto para cumprir tudo quanto vos prometi. Porém, para o nosso maior conforto e comodidade, nos retiremos para 'Frari', onde com a comodidade dos instrumentos, poderei vos mostrar concretamente tudo que desejas tão logo que lá chegemos.

ALFABETO MUSICAL

Todas as ciências têm os seus próprios princípios, pelos quais se inicia. Por isso, também nós ajustar-nos-emos um princípio, que será ao modo de um Alfabeto. Bem verdade é que terá apenas estas sete letras: A, B, C, D, E, F e G. A partir destas, se poderá aprender, rápido e facilmente, tudo aquilo que se costuma aprender vagarosamente na "mão musical".

Tr. Tendes razão ao proceder comigo deste modo, facilitando-me esses assuntos, pois

desiderata da tutti.

Dir. *Con ogni mio potere cercherò di facilitare.*

*S'APPLICA L'ALFABETO ALLA MANO
MUSICALE.*

Hora seguendo il mio intento vi dico, che volendo voi imparare la mano musicale sopra queste sette lettere, dovete seruar quest'ordine, cioè nel'A. Dire. A, la, mi, re, nel B. B, fa, be, mi, nel C. C, sol, fa, ut, nel D. D, la, sol, re, nel E. E, la, mi, nel F. F, fa, ut, nel G. G, sol, re, ut, le quali lettere vanno replicate, como i giorni della settimana; i quali son sette l'ottavo sortisie il nome del primo, cose numerate ch'havete le sette lettere, ritornarete à ripigliar la prima, e cosi si segue: e hauendo noi praticare questo Alfabeto nella Tastatura, poiche del suono trattiamo, deute osseruare l'istesso ordine di questo Alfabeto, Ma prima vi avvertisco, che le Tastature di instrumenti di penna, come di Monacordi, & Organi, hanno diverso principio, poi che alcuni hanno per principio il mi, re, ut, altri non hanno questo principio.

Tr. *Deb di gratia dichiaratemi quel che sia questo mi, re, ut,.*

*LE TASTATURE SI TROUANO CON
DIUERSO PRINCIPIO.*

Dir. *Il mi, re, ut altro non è, se non quando si troua nel principio della Tastatura dopò due tasti bianchi, tre tasti negri; ma quando nel*

isso muito me apraz e todos assim o desejam.

Dir. Com todas as minhas forças procurarei facilitar.

*APLICAÇÃO DO ALFABETO À MÃO
MUSICAL.*

Ora, seguindo o meu intento, digo-vos que, se quizerdes aprender a mão musical sobre estas sete letras, devei observar esta ordem: no "A", dizei "A, la, mi, ré"; no "B", "B, fa, be, mi"; no "C", dizei "C, sol, fa, ut"; no "D", "D, la, sol, ré"; no "E", dizei "E, la, mi"; no "F", "Fe, fa, ut"; e, no "G", dizei "G, sol, re, ut". Essas letras se repetem tal como os dias da semana, que são sete – o oitavo recebe o nome do primeiro. Uma vez assim dispostas estas sete letras, devei retornar à primeira, e assim sucessivamente. Para praticar este Alfabeto ao teclado – porque é do som que tratamos – devei observar a mesma sequência deste Alfabeto; porém, devo logo previnir-vos que os teclados dos instrumentos de plectro – como o Monocórdio – e o dos Órgãos, podem ter começos diferentes. Alguns começam com "mi, ré, ut", e outros, não.

Tr. Esclarecei-me, Senhor: o que quer dizer este "mi, ré, ut".

*EXISTEM TECLADOS COM
DIFERENTES COMEÇOS.*

Dir. O "mi, re, ut", não é outra coisa senão, quando no início do teclado se encontram três teclas pretas seguidas de duas brancas.

principio vi sono tre tasti bianchi, & vn sol negro, questa sarà senza il mi, re, ut.

Tr. *Il tutto hò inteso benissimo, ma ditemi di gratia, perche non date principio à la mano musicale, come scriuono diversi Auttori cioè dar principio, e dire Γ. Ut, A, re, B, mi, con tutto quel che segue?*

Tr. *Per due ragioni, prima perche le tastature hanno diverso principio, e come hauete inteso, & per questo non posso cominciar in Γ.ut, per non ritrouasi il primo tasto conueniente al suo nome. La seconda ragione; perche principio cosi nell'A. E dico A, la, mi, re, e non A, re, è questa: perche in A, re, non ci è piu che vna sol nota: ma dicendo A, la, mi, re, ui si trouano tre note, la, mi, re: la, per discendere: il re, per ascendere per ♯quadro: il mi, per ♭molle, come piu oltre trouarete nel leggere le note sopra tutti li tasti: Et potrei aggiongere à questo, che la mano musicale, che si principia da T.ut, fino à E, la, non ui si trouano altro che uenti uoci, doue che nella tastura uene sono piu di trenta.*

**COMO SE HA DA RECITAR LA MANO
OUER ALFABETO SOPRA LA TASTURA.**

Quando adunque uolete quest'Alfabeto musicale nella tastura, e essendomi il mi, re, ut, il quarto tasto bianco sarà il tasto primo de A, la, mi, re, e quando non ui trouarete il

Contudo, quando no começo do teclado houver três teclas brancas e só uma preta, este teclado não terá o 'mi, ré, ut' (a oitava curta).

Tr. Entendi tudo muito bem, mas, digei-me, por que não principiais pela 'mão musical' do mesmo modo que fazem tantos autores, ou seja, dizendo primeiro "Gamaut", "A, ré"; "B, mi" – com tudo aquilo que segue?

Tr. Por duas razões: primeiro, porque, como vistes, os teclados têm diferentes começos; portanto, não posso, começar pelo 'Gamaut' uma vez que a primeira tecla do instrumento não detém este signo. A segunda razão porque começo assim pelo 'A', dizendo 'A, lá, mi, ré', e não, 'A, ré', é esta: em 'A, ré', temos uma nota apenas, enquanto que ao dizermos "A, lá, mi, ré", temos três notas: "lá, mi e ré" – 'lá' para descender, 'ré' para ascender por bequadro, e, 'mi', por bemol. Além destas, vereis muitas outras ao ler as notas sobre todas as teclas. Eu poderia, ainda, acrescentar que, na "mão musical" que se principia no 'Gamaut' e vai até 'E, lá', não existem mais que vinte vozes [notas], enquanto que no teclado, existem mais de trinta.

**COMO SE DEVE APLICAR A 'MÃO' OU
O 'ALFABETO' SOBRE O TECLADO.**

Quando, então, quiserdes aplicar este Alfabeto musical no teclado, havendo o 'mi, re, ut' (oitava curta) a quarta tecla branca será a primeira tecla do 'A, lá, mi, ré'. Quando

mi, re, ut, sarà il terzo tasto, che sarà l'istesso, e sopra di questo terzo, ouer quarto tasto deue dirsi A, la, mi, re. e sopra il seguente B, fa, be, mi, seguendo per li tasti bianchi. C, sol, fa, ut. D, la, sol, re. E, la, mi. F, fa, ut, G. Sol, re, ut, e dito G. sol, re, ut, seguire sopra il tasto seguente, che sarà l'ottava del primo, A, la, mi, re, replicando il medesimo Alfabeto, tanto quanto bisognerà, per ariuare al fine della tastura, poi che per regola ferma il tasto ottauo ritien quel nome che hà il primo, come li giorni della settimana.

DIMOSTRATIONE DELLE CHIAUI.

Et oltre di questo ui è necessario sapere quali, e quante siano le chiaui, la prima di F, fa, ut. La secondi di C, sol, fa, ut. La terza, di G, sol, re, ut, le quali sono queste qui di sotto formate.



IN QUALI TASTI SI TROUANO LE SOPRA POSTE CHIAUI.

La chiaue di F, fa, ut, si trova collocata nel sesto tasto sopra il primo A, la, mi, re, & quella di C. sol, fa, ut, cinque tasti sopra F. fa, ut,; & la chiaue di G. sol, re, ut, cinque tasti sopra C. sol, fa, ut, in modo tale che una

não encontrardes o ‘mi, ré, ut’, a terceira tecla será a mesma [‘A, lá, mi, ré’] e, sobre esta terceira ou quarta tecla, se deve dizer ‘A, lá, mi, ré’, e sobre a seguinte, ‘B, fá, be, mi’, seguindo pelas teclas brancas: ‘C, sol, fá, ut’, ‘D, la, sol, ré’. ‘E, lá, mi’. ‘F, fá, ut’, ‘G. Sol, ré, ut’. Tendo dito ‘G. sol, ré, ut’, segui sobre a tecla seguinte, que será a oitava da primeira – A, lá, mi, ré’ – repetindo o mesmo alfabeto tantas vezes quanto forem necessárias para se chegar até o fim do teclado já que, por regra, a oitava tecla detém o nome da primeira – como os dias da semana.

DEMONSTRAÇÃO DAS CLAVES.

Além disso, é necessário que também saibais quais e quantas são as claves. A primeira é a de “Fe, fá, ut”, a segunda, de “C, sol, fá, ut”, e a terceira, de “G, sol, ré, ut” – abaixo reproduzidas.

EM QUAIS TECLAS SE ENCONTRAM AS CLAVES ACIMA EXPOSTAS.

A clave de ‘Fe, fa, ut,’ compreende a sexta tecla acima do primeiro ‘A, lá, mi, ré’. Aquela de ‘C, sol, fá, ut,’ cinco teclas acima de ‘F, fá, ut’, e a clave de ‘G, sol, ré, ut’, cinco teclas acima de ‘C, sol, fá, ut’, de

è distante dall'altra per una quinta: la chiaue di F. fa, ut, serue alla parte del Basso, quella di C. sol, fa, ut, al Tenore, & a tutte le parti; & quella di G. sol, re, ut, serue solo alla parte del Soprano. Ancor ui uoglio dimostrare tutte le figure, o note, che le uogliamo dire, & si nominamo, secondo che si uedeno nominate in questo esempio.

LA COGNITIONE DE TUTTE LE NOTTE.



La massima ual otto battute, la longa quattro, la breue due, la semibreue un, le minime due al-la battua, le semiminime quattro, le crome otto, le semicrome sedeci, le biscrome 32.

*REGOLA DELLE MUTATIONE PER
♩ QUADRO.*

Veniamo hora alle mutationi, doue vi uoglio dare una regola, che in vn tratto saprete leggere le note per tutte le chiaui, & sopra tutte le parti, & sopra tutti li tasti del nostro instrumento, & prima dirò per ♩ quadro, doue si fanno in tre luoghi; in A, re. D, re. E, mi. In E la mi per descendere, in D.re per ascender. In A, re, per ascendere, & discendere.

modo que uma fique distante da outra em razão de uma quinta. A clave de ‘F, fá, ut’, serve ao Baixo, aquela de ‘C, sol, fá, ut’ ao **Tenor** e a todas as partes, e a de ‘G, sol, ré, ut’, apenas ao Soprano.

Quero, ainda, vos demonstrar todas as figuras ou notas com seus respectivos nomes, segundo o que se vê neste exemplo.

*O CONHECIMENTO DE TODAS AS
NOTAS.*

A ‘máxima’ vale oito *tactus*; a longa, quatro; a breve, dois; a semibreue, um; as mínimas duas por *tactus*; a semínima, quatro; as colcheias, oito; as semicolcheias, dezesseis; e as fusas, trinta e dois.

*REGRA DAS MUTAÇÕES POR
♩ BEQUADRO.*

Vejamos agora as mutações sobre as quais vos quero dar uma regra a fim de que saibais ler as notas em todas as claves, sobre todas as partes e sobre todas as teclas do nosso instrumento. Das mutações por ♩ bequadro digo se fazem em três pontos: em ‘A, ré’, ‘D, ré’ e ‘E, mi’. Em ‘E, lá, mi’ para descendere, em ‘D, ré’ para ascender, e em ‘A, ré’ para ascender e descendere.

Tr. Deb di gratia dichiaratemi con esempi queste mutationi.

DELLI TASTI DELLE MUTATIONI PER
 ♯ QUADRO.

Dir. Le mutationi è il mutare il nome di vna nota, nel nome d'un'altra, in vna riga medesima, ouero spatio, in vn medesimo suono, ouer tasto. Per il che in ciascuna A, re, & in ciascun D, re per ascendere: dicendo, re, & in ciascun E, mi per discendere, & anco in ciascun A, re, dicendo; Li; esse mutationi si trouano, Come nella scala della tastatura meglio uedrete. Et è da saper di piu, che si come le sette lettere A. B. C. D. E. F. G. Sono fra di loro dissimili, che similmente sono dissimili i suoni, & li tasti à quali attribuite sono: percioche dal primo suono fino al settimo inclusiue, naturalmente procedendo, non si troua mai voce, nè tasto, che simil sia all'altro: ma giunto all'ottauo nell'acuto, ò nel graue, procedendo si troua tal similitudine per tanto, si come giunto, che si è all'ottauo si troua la somiglianza del suono, e del tasto, cosi parimente, si troua la conformità della lettera, che gouerna il suono. Dunque procedendo dal A, re, si vâ per fino al G, ut alla replicatione ritornando. Ma discendendo si torna per fino A, re e poscia al G, ut s'incomincia come per essemi trouarete, & per maggior chiarezza de i luoghi delle mutationi, saranno annotati

Tr. Esclarecei-me com exemplos, Senhor, estas mutações.

DAS TECLAS DAS MUTAÇÕES POR
 ♯ BEQUADRO.

Dir. ‘Mutaçãõ’ é um artifício que permite mudar o nome de uma nota para o nome de outra que esteja sobre a mesma linha ou espaço, sobre o mesmo som ou tecla. Deste modo, devei dizer em cada ‘A,ré’ e ‘D,ré’, ao ascender, ‘ré’ e, em cada ‘E,mi’ e ‘A,re’ ao descender, ‘lá’. Essas mutações ocorrem, como melhor vereis, na escala do teclado. Tal como as sete letras ‘A, B, C, D, E, F, G’ são entre elas, desiguais, são desiguais os sons e as teclas às quais são atribuidas. Do primeiro som até o sétimo, nas teclas naturais, não ocorre nunca nota ou tecla, que seja semelhante à outra. Entretanto, quando se alcança o oitavo som, no agudo ou no grave, ocorre uma semelhança, e tal como o oitavo som e tecla é semelhante ao primeiro som e tecla, assim também é semelhante o signo que os governa. Logo, se vai de ‘A,ré’ até ‘G,ut’ repetindo sempre essa mesma sequência ao longo do teclado. Entretanto, descendendo, se volta até ‘A,ré’ reiniciando depois com ‘G,ut’ – como vereis nos exemplos.

Para maior clareza, os lugares das mutações serão anotados com as letras das mutações e com notas pretas. Sempre ao ascender, seja em ‘A,ré’ ou em ‘D,ré’, dizei sempre ‘ré’ –

REGOLA DELLE MUTATIONI DI B
MOLLE.

Vedute le mutationi per \sharp quadro è necessario sapere le mutationi di *b molle*, le quali si fanno in queste tre lettere *D, re, G, ut, A, re*, in ciascuno *A, re*, per *descendere*, in ciascun *G ut* per *ascendere*, & in ciascun *D, re* per *ascendere*, & per *discendere*. Per il che in *D, re* & in *G, ut* per *ascendere* dicendo, *re*. & in *D, re*, & in *A, re* per *discendere*, dicendo, *la*. Si come qui per *la*. Di sotto scala, si uede. Auuertendo, che nelle *rige*, & *spatij*, doue si troua questa lettera *b* si tocca il *tasto negro*, in uece del *bianco*.

REGRA DAS MUTAÇÕES POR BEMOL.

Depois de verdes as mutações por bequadro vos é necessário aprender as mutações por bemol, as quais se fazem nestas três letras: ‘*D, ré*’, ‘*G, ut*’ e ‘*A, ré*’. Em ‘*A, ré*’, para *descender*, em ‘*G,ut*’, para *ascender*, e em ‘*D, ré*’, tanto para *ascender* quanto para *descender*. Em ‘*D,ré*’ e em ‘*G,ut*’ para *ascender*, dizei ‘*ré*’; e, em ‘*D,ré*’ e ‘*A,ré*’ para *descender*, dizei, ‘*lá*’ – como podeis ver na escala abaixo. Observai que, nas linhas e nos espaços onde se encontra esta letra **b**, se toca a tecla preta ao invés da branca.



Tr. Il tutto ho inteso benissimo.

Dir. Hora, che hauete inteso le mutationi sopra la tastatura, uoglio ancor (se cosi ui piace,) che lasciate un'altra bella praticha, che ui sarà di gran giouamento, à cognocere tutte le modulationi delle parti, distintamente, sopra li tasti, cioè, qual sia il

Tr. Entendi tudo muitíssimo bem.

Dir. Já que entendestes as mutações sobre o teclado, quero ainda, se assim vos agradar, que legueis uma outra bela prática que ser-vos-á de grande utilidade, a de conhecer distintamente todos os movimentos das vozes sobre o teclado e o âmbito delas – tanto do

luoco del basso, e delle altre parti, come que
nelli seguenti esempj uedete.

baixo como das outras partes – como podeis
ver nos seguintes exemplos.

Modulatione del Baffo per B quadro.

Modulatione del Tenore per B quadro.

Modulatione del Contralto per B quadro.

Modulatione del Soprano.

Praticato, che hauerete tutte le parti, sopra li
tasti, ne cauerete questo giouamento, che
imparerete à leggere le note sicuramente e
presto, sopra tutte le parti; & anco questa
pratica u'insegnerà fatilmente la
Intauolatura: & di sonare sopra una parte,
& anco sonar sopra la partitura. Hora
ueniamo alle modulationi di b molle.

Praticando todas as partes sobre o teclado,
lograreis este benefício, ou seja, aprendereis
a ler as notas, rápida e seguramente, e em
todas as partes. Esta prática vos ensinará,
também, a ler facilmente uma tablatura e
tocar uma parte ou uma partitura. Vejamos
agora os mesmo movimentos, porém, agora
por bemol.

Modulatione di b molle sopra il Baffo.

Modulatione sopra il Tenore di b molle.

Modulatione del Contralto di b. molle.

Modulatione del Soprano.

Trans. Di gran giouamento certo m'è stata questa pratica; ma molto grato mi seria, che mi dichiaraste la differenza, che è fra il b quadro, & il b.molle.

LA DIFFERENZA, CHE È FRA IL B
QUADRO, & IL B MOLLE.

Dir. Molte ragioni vi potrei addurre, má perche uoglio solo attendere alla semplice pratica con semplici parole, diroui quel che più importa. Il segno, che mostra il canto del b molle è questa littera **b**, e trouasi nel principio del canto, e naturalmente si troua

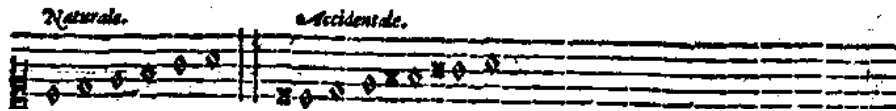
Trans. Certamente, me foi de grande valia esta prática. Todavia, eu seria muito grato se me esclarecestes a diferença que há entre o bequadro e o bemol.

A DIFERENÇA QUE HÁ ENTRE O
BEQUADRO E O BEMOL.

Dir. Muitas razões vos poderia apresentar, porém, como quero apenas dedicar-me à simples prática e com simples palavras, dir-vos-ei aquilo que é mais importante. O sinal que indica o canto por bemol é esta letra **b** que encontramos no começo de uma canção

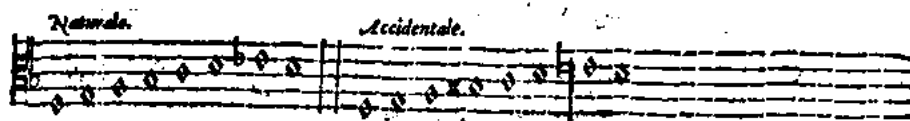
esempio come quelli segni $\flat^{*}(\#)$ trasformano la nota di ut, in mi, & di fa, in mi, & di sol, mi.

outro exemplo de como aqueles sinais transformam a nota de ‘ut’ em ‘mi’, e de ‘fá’ em ‘mi’, e de ‘sol’ em ‘mi’.



Anzi per dire piu chiaramente la lor natura, fanno, che quelle note, che si dourebbono sonare nelli tasti bianchi, si suonano ne i tasti negri, (come di sopra hauete veduto,) e quando le note si cantano per B molle, le quali si suonano, ne i tasti negri, le fanno mutare ne i tasti bianchi, come dimostra questo esempio.

E, para que fique ainda mais clara a natureza destes sinais, digo-vos que eles fazem com que aquelas notas que deveriam ser tocadas nas teclas brancas sejam tocadas nas teclas pretas – como vistes acima – e, aquelas notas cantadas por bemol tocadas naturalmente nas teclas pretas, sejam transferidas para as brancas, como demonstra este exemplo.



Tr. Benissimo in uero hò capito la natura di questi segni $\flat^{*}(\#)$, & certo, che sarà di giouamento anco à cantori.

Tr. Entendi muitíssimo bem, em verdade, a natureza destes sinais. Estou certo de que essa regra será também de grande utilidade aos cantores.

Dir. Poi c’havete inteso la natura delli sopradetti segni, & il modo di osseruar la regola della Mano musicale sopra le sette lettere, & insieme le mutationi di \flat quadro, e di b molle. Hora me accingo per dichiararui quello, che lungo tempo è stato occulto, & che tanto si desidera, e questa sia la regola di sonar Organi.

Dir. Já que entendestes a natureza dos sinais acima descritos e o modo de observar a regra da ‘mão musical’ sobre as sete letras, juntamente com as mutações de **be**quadro e de **be**mol, ora cinjo-me para dizer-vos daquilo que por longo tempo ficou occulto e que tanto se deseja: a regra para tocar os órgãos.

Tr. Hor sia lodato Iddio, che son pur arriuato al mio desiderio: & si mai, son stato attento, adesso piu, che mai fermerò la mente in ascoltar quel che dite.

Tr. Deus seja louvado, pois já chegamos ao que desejo. Como nunca, ficarei atento a tudo aquilo que estais para dizer.

*REGOLA PER SONAR ORGANI
REGOLATAMENTE CON GRAUITÀ, E
LEGGIADRIA.*

La regola, che dar, ui uoglio per sonar regolatamente Organi, a prima fronte ui parrà alquanto oscura, e difficile; ma illustrata da me, con chiarissimi esempi, ui si renderà facilissima, & euidentissima. E per cominciar di quà, la regola è fondata sopra alcuni documenti. Il primo de'quali è, hce l'Organista deue accommodarsi con la persona in modo, che stia per mezzo la tastura. Il secondo, che non facci atti, ò mouimenti con la persona, ma stia col corpo, e con la testa dritto, e gratioso. Terzo deue farsì, che il braccio guidi la mano, e che la mano stia sempre dritta, uerso il braccio, e che non sia più alta, né piu bassa, di quello, il che sarà quando il collo della mano si terrà alquanto alto, perche cosi la mano si pareggerà col braccio, e quel, ch'io dico d'una, intendo dell'altra mano ancora. Quarto, che le dita stiano pari sopra li tasti, ma però inarcate alquanto: Oltre di ciò, che la mano stia sopra la tastatura leggiera, e molle, perche altrimenti le dita non si potrebbero mouere con agilità, e prontezza. E finalmente, che le dita premano il tasto, e non lo battano, e leuando le dita quanto s'inalza il tasto. E se ben questi documenti paiano di poco, ò di nessun momento, se ne deue però far grandissimo, conto, per l'utilità, che n'apportano: poi che fan sì, che l'armonia riesca dolce, e soaue, e

*REGRA PARA TOCAR OS ÓRGÃOS
DISCIPLINADAMENTE COM
GRAVIDADE E ELEGÂNCIA.*

A regra que vos quero dar para tocar disciplinadamente os órgãos, à primeira vista, vos parecerá um tanto obscura e difícil. Contudo, ilustrada por mim com claríssimos exemplos, vos parecerá muito fácil e evidente. Para começar, a regra se apoia sobre alguns preceitos. O primeiro destes é que o Organista deve se acomodar no instrumento de modo que fique no meio do teclado. O segundo, que não faça gestos ou movimentos desnecessários, mas que fique com o corpo e a cabeça retos e graciosos. Terceiro, que o braço conduza a mão e que a mão fique sempre reta na direção do braço, nem mais alta nem mais baixa – o que acontecerá quando o pulso mantiver a mão um pouco mais alta, de modo que a mão se nivele com o braço. Aquilo que vos digo de uma mão, entendo também para a outra. Quarto, que os dedos fiquem igualmente dispostos sobre as teclas, porém, um pouco curvos. Ademais, que a mão fique por sobre o teclado, leve e relaxada, porque de outro modo os dedos não poderiam se mover com agilidade e prontidão. Finalmente, que os dedos pressionem – mas não batam as teclas – e se ergam da mesma conforme esta se levanta. Embora estes preceitos aparentem ter pouca ou nenhuma relevância, devei, porém, tê-los em alta conta, pela utilidade que oferecem.

l'Organista non se incomodi nel sonare.

Tr. *Par bene al primo scontro, che li datti documenti non siano utili, ma io mi dò à credere, che non solo siano utili, ma utilissimi, e necessarissimi. Ma pur desidero sapere, che toglia à l'armonia, il tener dritta, ò storta la testa, pari, ò inarcate le dita.*

Dir. *Io ui rispondo, che nulla toglie all'armonia, ma che da questo si scorge la grauità, e leggiadria dell'Organista, e di qui nasce, che tanto leggiadro, e gratoso insieme è il Signor Claudio Merulo da Correggio, per osseruare questi documenti, che pur hora ui hò detto. La doue per lo contrario uno, che si troce, ò piega assomiglia piu tosto à un didicolo atteggiatore di Comedia: E di qui nasce anco quell'altra difficultà, che l'opre d'un cotant'huomo non fanno quella riuscita, che douriano, e con quella leggiadria, che sono fatte, perche ogn'uno come li uà per capriccio, suona, e strapazza (per cosi dire) l'arte, dando'poi la cagione alla difficultà di quelle; e piu d'un paro di uolte mi son incontrato in questi tali, e doue eglino diceuano esser difficili, io facilissime diceua, & insegnatali questa regola e questi documenti, si sono aueduti, che dall'ignoranza di non sapere ritrouare il modo, e non dalla difficultà di quelle, nasceua il non poterle sonare.*

Estes fazem, pois, que a harmonia resulte doce e suave e que o organista não se incomode ao tocar.

Tr. À primeira vista, de fato, parece que os preceitos não são úteis, mas creio que não apenas são úteis, mas muito úteis e necessários. Desejo, porém, saber o que mais prejudica a harmonia: ter a cabeça reta ou torta, ou ter os dedos curvos ou retos.

Dir. Eu vos respondo que em nada diminui a harmonia; porém, é nisto que se vê a gravidade e a elegância do organista. É por essa razão que o Sr. Cláudio Merullo de Correggio, por observar estes preceitos que por ora vos disse, seja, ao mesmo tempo, tão elegante e gracioso. Ao contrário: um que muito se contorça ou se dobre se assemelha mais um ridículo ator de comédia que um organista. Por isso, infelizmente, muitas das obras de um *cotant'huomo*, como o Sr. Cláudio, não obtém a consideração que deveriam apesar da elegância com que são feitas, pois, algum destes maus organistas, por capricho, toca e ultraja, por assim dizer, a arte, colocando a razão de suas próprias limitações numa suposta dificuldade daquelas obras. Eu não poucas vezes me encontrei com estes tais, e onde eles diziam ser difícil, eu dizia que eram fáceis, pois, uma vez ensinada-lhes esta regra e estes preceitos, constataram que a razão de não conseguir tocá-las residia na ignorância da correta maneira de fazê-las e não da dificuldade, em si, das obras.

Tr. *E l'opre de gli altri ualent'huomini riusciranno con questa regola in quella guisa, che quelle del Signor Claudio?*

Dir. *Non è dubio alcuno, ne questa mia regola sortirebbe nome di regola generale, se con essa non si potesse sonare l'opere di qual si uoglia, anzi ui dirò di più, che anco quelle, che son atte per altri istrumenti; como l'opere, & regole composte da misier Girolamo da Udine, maestro di concerti della Illustrissima Signoria di Venetia. Et anco quelle del uirtuosissimo, & gentilissimo misier Giouanni Bassano, nell quali opere uedrete ogni sorte di Diminutioni, & per Cornetti, & per Violini, & anco passaggi per cantare, le quali diminutioni sono difficilissime, nè uerrebbero mai ben fatte nel Organo, se non si osseruasse questa regola.*

Tr. *Benissimo, ma ritorniamo à gli auuertimenti datimi di sopra; e poi che brutissima cosa è il veder sonare senza grauità, come voi dite, e far mille atti con la uita; cosa piu tosto da muouere al riso chi uede, che il suono aggradisca à gli orecchi. Ma lasciamo questo per hora, e veniamo à gli altri auuertimenti. Che cosa importa, che il braccio guidi la mano, e che la mano stia pari, con tutto il resto, che voi mi diceste.*

COME IL BRACCIO DEUE GUARDAR LA
MANO.

Dir. *Questo forse, e senza forse è il piu importante di tutti gli altri, e se hauete mai*

Tr. E as obras dos outros *valent'huomini* (outros compositores) funcionarão com esta regra da mesma maneira que aquelas obras do Senhor Cláudio?

Dir. Sem dúvidas, pois esta minha regra não obteria o nome de regra geral, se com ela não se pudesse tocar as obras de quem quer que seja e também aquelas, compostas para outros instrumentos – como as obras e regras do *misier* Girolamo da Udine, mestre de concertos da Ilustríssima Senhora de Veneza, e também aquelas do virtuosíssimo e muito gentil *misier* Giovanni Bassano, nas quais vereis toda sorte de diminuições para *cornetti*, para violinos e também passagens para cantar. Tais difícilimas diminuições, nunca se veriam bem feitas ao órgão, se não se observasse esta regra.

Tr. Muito bem, mas voltemos às observações dadas-me acima. De fato é grosseiro ver alguém tocar sem gravidade, como dissestes, e fazer mil gestos com o corpo: ao invés de deleitar através do som nos diverte com o riso. Deixemos, entretanto, isto por ora e vamos às outras observações. O que importa, como me dissestes, é que o braço conduza a mão e que a mão fique harmônica ao restante.

COMO O BRAÇO DEVE GUIAR A MÃO.

Dir. Sem dúvidas, esta é a regra mais importante de todas. Vede estes que têm a

posto mente à questi che hanno mal abituata la mano, par che siano stroppiati, poi che non si vede loro se non quelle dita, con quali toccano i tasti, e gli altri nascondano, tenendo anco il braccio tanto basso, sì, che stà sotto alla tastatura, è le mani par, che stiano appese à i tasti, è tutto ciò auuien loro, per che la mano non è guidata dal braccio, come si deue. Onde non è merauiglia se questi tali, oltre la fatica che pateno nel sonare, non fanno cosa che stij bene. Ma s'io vi potessi dipingere vna mano, che facesse questo effetto di leggiero intendereste, come debba esser guidata dal braccio, & ancora come se incoppi la mano, & se inarchino le dita.

*MODO D'INCOPPAR LA MANO, &
INARCARE LE DITA.*

Ma questo è pur piu facile à mostrarsi del primo. Onde sappiate, che per incoppare la mano è di mestiero di ritirare alquanto le dita, e cosi in vn istesso tempo la mano si verrà ad incoppare, è le dita ad in arcare, & cosi deuesi appresentar la mano, sopra la tastura.

*MODO DI PORTAR LA MANO MOLLE, E
LEGGIERA.*

E per dirui, come douete tener la mano leggiera, e molle sopra la tastura, vi darò vn essemplio. Quando si dà vna guanciata in collera, se gli adopra gran forza. Ma quando se uol far carezze, e vezzi, non vi si adopra

mão mal treinada. Parecem desfigurados: deles não se vê, senão, aqueles dedos com os quais tocam as teclas, pois escondem os outros e, ainda, mantêm o braço tão baixo, que este fica abaixo do teclado e as mãos, como se estivessem suspensas às teclas. Tudo isso lhes acontece, porque a mão não está como se deve, ou seja, conduzida pelo braço. Não é surpresa que este tais, além da fadiga que têm ao tocar, não consigam fazer nada que fique bem. Contudo, se eu vos pudesse ilustrar uma mão que fizesse este efeito, rapidamente entenderíeis como a mão deve ser conduzida pelo braço e, ainda, como se deve arquear a mão e curvar os dedos.

*MANEIRA DE ARQUEAR A MÃO E
CURVAR OS DEDOS.*

Isto é mesmo muito mais fácil de se demonstrar do que o preceito anterior. Sabei que para arquear corretamente a mão é necessário recolher um pouco os dedos: assim, ao mesmo tempo em que a mão se arqueia, os dedos se curvam. É deste modo que a mão deve se assentar sobre o teclado.

*COMO MANTER A MÃO RELAXADA E
LEVE.*

E para dizer-vos como devei ter a mão relaxada e leve sobre o teclado, vos darei um exemplo. Grande força se usa quando se desfere um murro com raiva. Porém, quando se deseja ser gentil ou fazer carinho, se

forza, ma si tiene la mano leggiera, in quella guisa che sogliamo accarezza vn fanciullo.

Tr. *Con questo essemplio sò à pieno, come portar si deue la mano. Ma ditemi l'effetto, che fa à premere li tasti, è quello, che fa à batterli.à batterli.*

EFFETO CHE FAI IL PREMERE, E QUELLO CHE FA IL BATTERE IL TASTO.

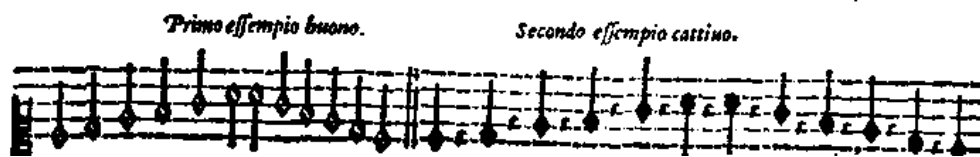
Dir. *L'effetto è questo, che calcato il tasto, fa l'armonia vnita; la doue per lo contrario battuto la fa disunita, come chiaramente veder potrete in questo essemplio posto qui di sotto, d'uno, che cantando vadi ripigliando il fiato ad ogni nota, & in particolare sopra le minime, e seminime, e mirate questo essemplio, nelle seminime, che cantandole come hò detto, viene à fare vn mezzo sospiro fra una nota e l'altra, come nel secondo essemplio vedrete.*

mantém a mão leve tal como se afagasse uma criança.

Tr. Com esse exemplo pude aprender plenamente como se deve manter a mão sobre o teclado. Todavia, dizei-me qual a diferença entre pressionar e bater os dedos sobre as teclas.

DIFERENÇA ENTRE PRESSIONAR E BATER OS DEDOS SOBRE AS TECLAS.

Dir. Pressionar a tecla faz os sons ligados, bater, ao contrário, os faz desligados – como claramente podeis ver no exemplo abaixo de alguém que, ao cantar, toma ar a cada nota, particularmente com mínimas e semínimas. Observei que nas semínimas, ao cantá-las, como vos disse, este faz uma pausa de semínima entre uma nota e outra.



Così à punto auuiene al mal'accorto Organista, che per alzar la'mano, e battere i tasti, perde la metà dell'armonia: & in questo errore incorrono molti, e di quelli, che spediscono il valent'huomo; che, quando vogliono fare vn entrata in vn Organo, pongono, e lievano le mani dalla tastatura in guisa, che fanno restar l'Organo senz'armonia per spatio d'una mezza

Assim exatamente acontece ao organista imprudente que, ao levantar a mão e bater nas teclas, perde a metade do som. Neste erro incorrem muitos, inclusive muitos daqueles que espezinham o *valent'huomo*. Estes, quando querem fazer um intróito qualquer ao órgão, põem as mãos e conduzem-nas no teclado de modo que fazem o instrumento ficar sem som pelo espaço de um meio *tactus*

battuta, e ben spesso d'una intiera, che suonino Istrumenti da penna, e che siano per incominciare qualche Saltarello.

Tr. *Voi dite il uero, che non poche uolte hò sentito fare questi brutti effetti: ma io pensauo, che venisse da quello, che alza i solli, che gli togliesse il fiato. bisogna che questi auuertimenti siano di grandissimo giouamento, & hor comincio a scoprire la differenza, che è di sonare vn Organo, e sonare un Clauicimbalo, & altri istrumenti da penna, e quello, che è sonar balli, e sonar musica.*

PERCHE CAUSA LI SONATORI DA BALLI NON RIESCONO NEL SONAR ORGANI.

Dir. *Gli è cosi. E di qui nasce che il sacro Concilio di Trento ha prohibito, che ne gli Organi di Chiesa non ui si debbano sonare Passi e mezzì, & altre sonate da ballo, nè meno Canzone lasciuè, e dishoneste; poiche non si conuiene mescolar le cose profane con le sacre, e par, che l'Organo non possi tollerare di esser sonato da questi tali Sonatori: E se auuien per auentura, che questi Sonatori da Balli si pongono à sonare cose Musicale;ne gli Organi, non potendosi contenère da quel batter di tasti, (non si può sentir peggio) e di qui nasce, che il Sonatore da balli, ò non mai, ò di rado, sonerà bene cose Musicali ne gl'Organi, & all'incontro gli Organisti mai soneranno balli ne gl'Istrumenti da penna bene; perche la*

(e muito frequentemente de um inteiro) parecendo até que estão tocando em algum instrumento de plectro, ou que estejam para começar a tocar qualquer *saltarello*.

Tr. Dizeis a verdade, pois ouvi, não poucas vezes, estes efeitos grosseiros. Porém eu pensava que fossem causados por aquele que levanta os foles, como que se ele interrompesse o bombeio de ar. Certamente essas observações são de grande utilidade. Agora começo a descobrir a diferença que existe entre tocar órgão e tocar cravo e outros instrumentos de plectro, e o que é tocar *dança* e tocar *Música*.

POR QUE RAZÃO OS TOCADORES DE DANÇAS NÃO CONSEGUEM TOCAR BEM O ÓRGÃO.

Dir. É justamente em razão dessa diferença que o Sacrossanto Concílio de Trento proibiu que nos Órgãos das Igrejas se toquem *pazzi* e *mezzì* ou outras danças, e tampouco *canzone* lascíuias e desonestas, pois não se convém misturar coisas profanas com coisas sagradas. De fato, parece que mesmo o órgão não tolera ser tocado por tais instrumentistas. Quando porventura, estes tocadores de baile executam *coisas musicais* nos órgãos, por não conseguirem se controlar daquele bater de teclas (não se pode ouvir coisa pior) evidencia-se apenas que estes, nunca ou raramente, tocarão bem *Música* nos órgãos e, semelhantemente, que os organistas nunca tocarão bem *danças* e nem instrumentos de

maniera è differente, come vi hò detto.

Tr. *Bellissimo auuertimento per certo, e credo non dourà esser'ne anco ingrato à sonatori da balli; poiche ancor loro ne potranno cauare qualche frutto.*

Dir. *Anzi gli dourà esser gratissimo, poiche apporterà loro vtilità grandissima, & impareranno à sonare più facilmente, e più leggiadramente, se però oltra questo osseruaranno gli altri auuertimenti dati da me sopra della mano, eccetuando il battere, e saltar con la mano per dar gratia, & aria a 'lor balli.*

Trans. *Bene, ma non potria essere, che vno sonando bene di balli, sonasse bene di musica ne gl'Organi, e cosi l'Organista sonasse bene di balli?*

MODO DI SONAR ORGANI, È BALLI SOPRA ISTRUMENTI DA PENNA.

Dir. *Già di sopra l'hò detto, ma 'parlarò più chiaro, & attendete. Dico, che il sonatore da balli volendo sonar di musica ne gli Organi deue osservare tutta la Regola già recitata di sopra circa il tenere e portare la mano; ma l'Organista volendo sonare di balli, bisogna, che osserui la Regola sì, eccetuando però al satare, & battere con le dita, che ciò gli è concesso per due ragioni. Prima, perche gl'Istrumenti da penna volgono esser battuti per cagione de i Saltarelli, e delle penne à*

plectro – porque a *maneira* é diferente, como vos disse.

Tr. Belíssima observação: creio que não deverá ser dispensável também aos tocadores de danças, porque também a eles poderá dar algum fruto.

Dir. Ao contrário, lhes deverá ser muito grata e de grande utilidade. Certamente, poderão aprender a tocar mais fácil e elegantemente se, além disso, porém, guardarem as outras observações dadas por mim sobre a mão, excetuando o 'bater' e o 'saltar' com a mão – que é o que dá graça e vida às suas danças.

Trans. Bem, mas não poderia ser que alguém tocando bem *danças*, também pudesse tocar bem *Música* nos órgãos e vice-versa?

COMO TOCAR ÓRGÃO E INSTRUMENTOS DE PLECTRO.

Dir. Acima já vos disse, mas falarei ainda mais claramente, portanto prestai atenção: digo que o músico de baile querendo tocar *Música* nos órgãos deve observar toda a regra já declarada acima sobre como bem ter a mão. O organista, porém, querendo tocar *danças*, precisa observar também a regra, excluindo, contudo, o veto de saltar e bater com os dedos – que o é permitido por duas razões. Primeira, porque os instrumentos de plectro requerem ser percutidos por causa

ciò meglio giuochino. Seconda, per dar gratia a'balli in modo tale, che l'Organista volendo sonar balli gli è lecito il batter con le dita, così ad ogn'altro sonatore: ma il sonatore da balli uolendo sonar musica nell'Organo, non gli è lecito batter con le dita.

MODO DI SONAR MUSICALMENTE NELL'ISTRUMENTI DA PENNA.

Tr. Mi piace questa bella differenza di sonar Musica, & balli: ma desidero anco intendere quest'altra: da che viene, che molti Organisti non li riesce il lor sonare musicale nelli istrumenti da penna come nel Organo?

Dir. Molte ragioni vi potrei dire, ma solo dirò le più importanti, & per incominciare dall prima, dico che l'Istrumento deue esser in pennato vguale, e che spicca con facilità, & sia sonato viuo, che non perda l'armonia; & che sia adornato con tremoli, e accenti leggiadri: & quello istesso effetto, che fa il fiato nel Organo, nel tener l'armonia, bisogna che fate fare all'Istrumento da penna; E per esempio, quando sonate nel Organo vna Breue, ouer Semibreue non si sente tutta la sua armonia senza percuotere più d'una volta il Tasto: ma quando sonarete nell'Istrumento da penna tal note li mancherà più della metà dell'armonia: Bisogna dunque con la viuacità, & destrezza della mano supolire à tal mancamento con

dos saltarelos e dos plectros para seu melhor funcionamento. Segunda, para dar graça às danças. Querendo, assim, o organista tocar bailes, lhe é permitido bater com os dedos, assim como a todos os outros músicos: porém, o tocador de baile querendo tocar **Música** no órgão, não lhe é lícito bater com os dedos.

COMO TOCAR MÚSICA NOS INSTRUMENTOS DE PLECTRO.

Esta bela diferença de tocar **Música** e **dança** muito me agrada, mas gostaria de entender também porque muitos organistas não conseguem tocar bem instrumentos de plectro?

Dir. Muitas razões vos poderia alegar, contudo, somente direi as mais importantes. De antemão é necessário que o instrumento seja emplumado igualmente para que articule com facilidade e, que seja tocado vivamente com *tremoli* e *accenti* elegantes para que não emudeça [ao fazer notas longas]. Para isso, artificialmente, devei emular aquele mesmo efeito que faz o vento no órgão.

Quando tocais no órgão uma Breve ou Semibreve, não se escuta todo o som sem ser necessário percutir mais de uma vez a tecla? Porém, nos instrumentos de plectro, quando assim o fizerdes, tais notas perderão mais da metade do seu som. É preciso, portanto, com a vivacidade e destreza da mão suprir tal perda, percutindo, elegantemente, mais

percuotere più uolte il Tasto leggiadramente. Et in somma chi vuol sonarlo con politezza, e leggiadria, studia l'Opere del Signor Claudio, che in quelle trouerà quel che in ciò fa bisogno. Mi restarebbe à dirui qual siano le dita buone, e cattiuè, poiche de dita fauelliamo, somigliantemente delle note buone, e cattiuè per esser cosa necessaria ad Organisti, come anco à Sonatori di balli: ma con più bella occasione ne ragionarò.

Tr. *Pregoui poiche dite esser così necessario il sapere qual siano le dita buone, e cattiuè: quali le note buone, e cattiuè à non voler passar più oltre, che non mi comuniciate questo ancora.*

QUALI SIANO LE DITA BUONE, E CATTIUE; QUALI LE NOTE BUONE, E CATTIUE.

Dir. *Horsù, poi che me ne fate istanza, non voglio negarui quello, di che posso sodisfarui. Sappiate pure, che la cognitione delle dita è la più importante cosa, che habbi ancor detto, e dichì pur chi vuole, che tal cognitione è di grandissima importanza, & errano quelli, che dicono poco rileuare con qual dito si pigli la nota buona, e cattiuà: Hor uedete, cinque dita habbiamo nella mano, il primo dicesi pollice, il secondo indice, il terzo medio, il quarto anulare, il quinto auricolare. Il primo dito fa la nota cattiuà, il secondo la buona, il terzo la cattiuà, il quarto la buona, il quinto la*

vezes a tecla. Em suma, aquele que desejar tocar com polidez e elegância, deve estudar as obras do Senhor Cláudio, pois naquelas encontrará aquilo que é necessário para isso. Já que conversamos sobre os dedos, me faltaria dizer-vos ainda o que são e quais são os dedos **bons** e **ruins** e, também, quais são as notas **boas** e **ruins** – por ser coisa necessária aos organistas e aos músicos de baile. Contudo, sobre isso discorreremos em outra ocasião.

Tr. Já que dizeis ser necessário saber quais são os dedos bons e ruins e quais são as notas boas e ruins, antes de prosseguirdes com outros assuntos, peço-vos que me expliqueis isto.

QUAIS SÃO OS DEDOS BONS E RUINS; QUAIS SÃO AS NOTAS BOAS E RUINS.

Dir. Agora mesmo, já que insistis. Não quero negar-vos aquilo com que posso satisfazer-vos. Sabeis muito bem que o conhecimento dos dedos é, daquilo que vos disse, a coisa mais importante. Certamente erram aqueles que dão pouca relevância à escolha dos dedos que usam para tocar as notas, sejam boas ou ruins. Ora, vede, temos cinco dedos na mão: o primeiro se chama, polegar; o segundo, indicador; o terceiro, médio; o quarto, anelar; e o quinto, mínimo. O primeiro dedo faz a nota ruim; o segundo, a boa; o terceiro, a ruim; o quarto, a boa; e, o quinto, a ruim. O segundo, terceiro e quarto

cattiuu: & il secondo, terzo e quarto dito sono quelli, che fanno tutta la fatica, in far le note negre, e quello, che dico d'una mano: dico dell'altra, le note negre uanno ancor loro con lo medesimo ordine, cioè, buona e cattiuu, come per l'esempio posto qui di sotto intenderete.



dedos são aqueles que oficiosamente tocam as notas rápidas. Aquilo que digo de uma mão, digo da outra. As notas rápidas vão também elas na mesma ordem, isto é, boas e ruins, como podereis ver no exemplo abaixo.

Tr. *Credo che cotesta Regola facci Sonare infallibilmente. Ma ditemi con qual dito si deue pigliare la prima nota del sopraposto esempio?*

Dir. *Volendoli fare con la mano destra, pigliate la prima nota col dito secondo, ch'è il dito buono e la seconda nota, con il dito terzo, che è lo cattiuo come la nota: e seguitate con il terzo, e quarto dito per insino alla sommità della tirata. Il termine della quale sarà fatto col quarto dito, e questo hauete da osseruare sempre nell'ascendere. Nel discendere poi cominciate con il quarto dito, & seguite con il terzo, & con il secondo fino al fine, che verete à terminare naturalmente la uostra minuta col secondo dito, & questo senza fallo alcuno.*

Tr. *Volete dunque dire, che si principia con il secondo dito la nota buona, & si seguita con il terzo, & quarto, à tal che il dito di mezzo dee accompagnare il quarto, nel ascendere, & il secondo nel discendere con la mano destra.*

Tr. Creio que essa regra nos permita tocar sem erros. Mas, dizei-me, com qual dedo se deve colocar na primeira nota do exemplo acima?

Dir. Querendo-os fazer com a mão direita, tocai a primeira nota com o segundo dedo, que é o dedo bom, e a segunda nota, com o terceiro dedo – que é ruim, como a nota. A terceira, com o quarto dedo – que será bom como a nota; e, segui com o terceiro e quarto dedos, até a nota mais aguda da escala. A última nota da escala fazei com o quarto dedo e isto devei observar sempre ao ascender. Ao descender, comecei, pois, com o quarto dedo e segui com o terceiro e com o segundo até o fim e, naturalmente, vereis terminar a vossa *minuta* (diminuição) com o segundo dedo e sem nenhuma falha.

Tr. Como dissestes: se inicia, com o segundo dedo, a nota boa e, se segue com o terceiro e quarto, de modo que o dedo do meio acompanhe o quarto ao ascender, e o segundo, ao descender – com a mão direita.

COME IL DITO DI MEZZO È IL PIÙ
AFFATICATO DE GL'ALTRI.

Dir. *Mi hauete inteso à pieno. Auuertite però che il dito terzo, ò medio hà da fare, tutte le note cattiue tanto ascendendo, quanto descendendo; & anco le note, cattiue che saltano. Otra che questo è il più affaticato dito, poiche non si può far cosa alcuna, che no s'adopri, ascendendo, descendendo, e saltando, senza potersi far groppi, ò tremoli senza di lui. Si trouano alcune uolte le note cattiue, che saltano, per lontani interualli, & anco uicini; come di salto di terza, di quarta, & di quinta; in questo caso si possano pigliare con il primo, e quinto dito, come più piacerà, & che tornerà comodo all'una, & l'altra mano.*

Ma mi resta à dirui il mouimento della mano sinistra, in che douete osseruare l'istesso ordine delle dita, buone e cattiue; quando le note ascenderanno la prima si trouarà con il quarto dito, e seguirassi col terzo, e col secondo, e terminando sempre, perche quello è il suo termine reale, ma descendendo la prima si trouarà con il secondo: dito, e si seguirà col terzo, e col secondo, terminando con il quarto; e cosi ascendendo e descendendo si camina con lo secondo, e terzo dito della mano sinistra.

Tr. *Ma ditemi in cortesia, perche non si dee ascendere col primo, e sondo dito, nè discendere col terzo, e quarto, atteso che*

PORQUE O DEDO DO MEIO É MAIS
UTILIZADO QUE OS OUTROS.

Dir. Entendestes-me plenamente, entretanto, dei observar que o terceiro dedo, ou médio, é aquele que deve fazer todas as notas ruins, tanto ascendendo quanto descendendo, bem como as notas ruins que saltam. Além disso, é o dedo mais usado porque não se pode fazer coisa alguma, seja ascendendo, descendendo ou saltando, em que não o empreguemos. Sem ele não se pode fazer também *gropi* ou *tremoli*. Notei que as notas ruins, algumas vezes, saltam intervalos tanto vizinhos quanto distantes – como saltos de terça, quarta e de quinta. Neste caso é possível fazê-los, em ambas as mãos, com o primeiro e quinto dedos – se assim vos for cômodo.

Falta, contudo, ensinar-vos os movimentos da mão esquerda. Para esta, dei observar a mesma ordem de dedos *bons* e *ruins*. Ao ascender, a primeira nota se faz com o quarto dedo e se segue com o terceiro e segundo dedos, terminando sempre com o segundo. Descendendo, todavia, a primeira nota se faz com o segundo dedo seguindo com o terceiro e com o segundo, terminando com o quarto. Assim, ascendendo e descendendo, se deve caminhar com o segundo e terceiro dedos da mão esquerda.

Tr. Dizei-me, por cortesia, por que não se deve ascender com o primeiro e segundo dedos, nem descender com o terceiro e

molti ualent'huomini usano cosi fare.

PERCHE NON SI DEE ASCENDERE COL PRIMO, E SECONDO DITO, NÈ MENO DESCENDERE COL TERZO, E QUARTO DELLA MANO SINISTRA.

Dir. Il dubbio, che uoi mi dimandate è di grandissima importanza, e con riuerenza di questi ualent'huomini, che uoi dite: dicouì che questo modo è assai migliore di quello. E sappiate, che quanto all'ascendere, col dito police, ouero grosso, torna bene sopra li tasti bianchi, quando si suona per $\frac{1}{4}$ quadro: ma sonandosi per **b** molle, che bisogna passare per li tasti negri, che sono piu corti delli bianchi tocca il dito grosso, gire sopra i negri, il che è di gran scommodo, come potrete uedere con l'esperienza, la doue camminando con il terzo dito uerrà fatto con più agilità, e facilità. Nè si dee poi descendere in modo alcuno con il quarto dito, perche nel quarto dito della mano sinistra non ui è quella forza à un gran pezzo, che è nel quarto della destra, come sapete: e se pur alcuni s'incapriciassero d'ascendere con il secondo, e primo dito, e descendere con il terzo e quarto, lo potranno fare, benche sarà loro disauantaggio grande; ma bisogna che osseruino però la Regola delle note buone con le dita buone, e le cattie con le dita cattie, altrimenti non faranno mai bene: come trouarete facentdo

quarto, uma vez que muitos *valent'huomini* assim o fazem.

POR QUE NÃO SE DEVE ASCENDER COM O PRIMEIRO E SEGUNDO DEDOS, NEM DESCENDER COM O TERCEIRO E QUARTO DEDOS DA MÃO ESQUERDA.

Dir. A questão que me colocastes é de suma importância e, com reverência a estes *valent'huomini* a quem referistes, digo-vos que este modo é realmente muito melhor do que aquele. Observei que, ascendendo com o polegar, este, vai bem sobre as teclas brancas – quando se toca por bequadro. Porém, quando se toca por bemol, que requer dedilhar teclas pretas que são mais curtas que as brancas, o emprego do polegar causa grande incômodo – como podereis constatar ao teclado – enquanto que, caminhando com o terceiro dedo, obtemos mais agilidade e facilidade. Portanto, não devais descendere de modo algum com o quarto dedo, porque o quarto dedo da mão esquerda não tem a força necessária para tocar um grande trecho, como tem o quarto da direita – como sabeis. E, se mesmo assim, por capricho, alguns queiram ascender com o segundo e primeiro dedos, e descendere com o terceiro e quarto, o poderão fazer – se bem que será muito desvantajoso para eles – desde que, observem a regra das notas *boas* com dedos *bons*, e as *ruins* com os dedos *ruins*. Caso contrário, nunca farão [nada] bem, como

l'isperienza in questo, & in diuersi esempi, che piu oltre son per darui.

percebereis experimentando este e diversos outros exemplos que ainda estou para vos apresentar.



Tr. Certo, che non si può negare, che questa vostra via non sia più vera, e piu facile dell'altre, sì intorno al primo dito, come anco intorno al quarto: perche in vero il dito grosso è molto lontano dal tasto negro, la doue per toccarlo si incommoda tutta la mano, il che non auuiene se si fa con il terzo dito, e l'isperienza fatta per \natural quadro nel secondo essempio riesce bene con lo dito grosso, ma in fatto per **b** molle si fa con infinito incommodo.

Dir. Hor sù poiche hauete fatta questa proua, non sarà fuor di proposito anco far quest'altra, cioè sopra tutte le sorti delle note negre, che trouerete esser necessario osseruar la nota buona, e cattiua; e per maggior intelligenza darò diuersi essempi, e quelle note, che haurete à pigliare con il dito buono saranno segnate con questa lettera B, e quelle cattiue con la lettera C, e trouarete sempre, che il principio di tutte le spetie delle note negre si deueno pigliare con il dito buono, eccetuando quelle che hanno i sospiri dell'istesso ualore della nota, come uedrete nel terzo essempio.

Tr. Certamente não se pode negar que este vosso método é mais verdadeiro e mais fácil que outros, tanto a respeito do primeiro dedo quanto também do quarto. Em verdade, como o polegar fica muito distante da tecla preta, para tocá-la, se desorganiza toda a mão – o que já não acontece quando se faz com o terceiro dedo. Na demonstração *por bequadro*, do segundo exemplo, se demonstra bem como o emprego do polegar, *por bemol*, se faz com grande incômodo.

Dir. Já que fizestes esta prova, não será fora de propósito fazer também uma outra sobre diversos tipos de notas rápidas onde podereis observar a regra das notas boas e ruins. Para um melhor entendimento, então, vos darei diversos exemplos. Aquelas notas que devei tocar com o dedo bom serão sinalizadas com a letra “B”, e as ruins, com a letra “C”. Rapidamente perceberéis que sempre e em quaisquer tipos de notas rápidas devei começar a tocar com o dedo bom, excetuando aquelas que têm pausas do mesmo valor que a nota – como vereis no terceiro exemplo.

Primo effempio delle note buone.

Secondo effempio delle note puntate.

Terzo effempio con li sospiri dell'istesso valor delle note.

Quarto effempio con li sospiri.

Quinto effempio delle note variate.

Tr. Resto sodisfatto del tutto; ui pregarei bene, poiche mi ui dimostrate sì cortese à uolermi da qualche principio, ò cognitione d'intender l'Intauolatura.

MODO D'INTENDER LA INTAUOLATURA.

Dir. Non posso se non sodisfare a questo giusto desiderio uostro, e sappiate, che per intender l'intauolatura fa bisogno saper, che con la mano sinistra, si fa la parte del Basso, e del Tenore; le quali sono collocate nelle otto righe; & il contralto, & il Soprano si fanno con la man destra, le quali sono collocate, e diposte nelle cinque righe, benche le parti di mezzo, cioè il Contralto, & il Tenore, uadino hor'alla destra, & hora dalla sinistra mano.

Tr. Intendo benissimo.

Dir. Così è, ma per maggior intelligentia

Tr. Fico muito satisfeito, e, já que me demonstrastes tudo tão cortesmente, peço que me ensineis alguma regra ou princípio para entender a “tablatura”.

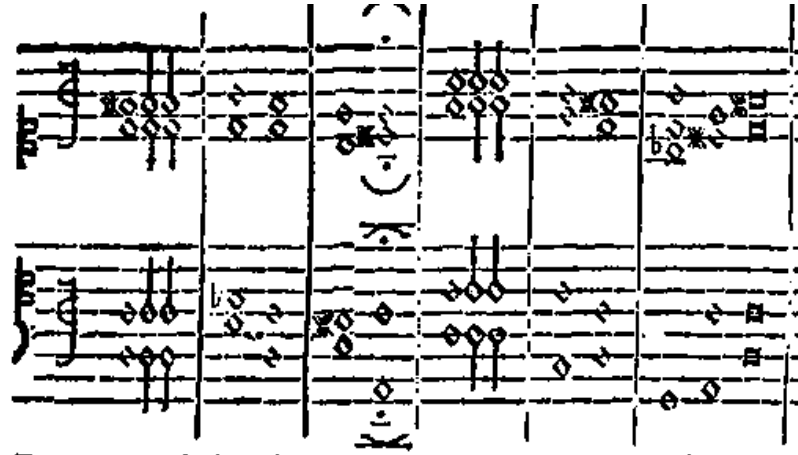
MANEIRA DE ENTENDER A
TABLATURA.

Dir. Não posso senão satisfazer este vosso justo desejo. Para entender a tablatura é necessário saber que, com a mão esquerda se faz a parte do Baixo e a do Tenor e estas, são colocadas nas oito linhas. O Contralto e o Soprano são feitos com a mão direita e dispostos nas cinco linhas – se bem que as partes do meio, isto é, o Contralto e o Tenor, vão, ora na mão direita, ora na mão esquerda.

Tr. Entendi muito bem.

Dir. Para maior clareza, vede estes exemplos de nota contra nota sobre um Falso Bordão do primeiro tom entablado à dois *tactus* por

mirate questi essempij di nota contra nota sopra d'un Falso Bordone del primo Tuono intauolato à due battute per casa, la doue nella prima casa trouarete, che la man sinistra fa il Basso, e Tenore; e la man destra, fa il Soprano, e Contralto.



compasso, onde, no primeiro compasso, vereis a mão esquerda tocando o Baixo e o Tenor, e a mão direita, o Soprano e o Contralto.

Tr. In modo tale che nell'esempio dato, si vede, che la nota del Basso si troua tre tasti sotto la chiaue di F,fa,ut.& il Tenore una quinta sopra il Basso. Il Contralto si troua dua tasti sopra la chiave di C,sol,fa,tu. & il Soprano una terza sopra al Contralto. Con quali dita deue farsi la quinta sopra la nota del Basso, e poi quella terza del Soprano.

Tr. No exemplo dado se vê que a nota do Baixo fica três teclas abaixo da clave de 'F,fá,ut' e, o Tenor, uma quinta acima do Baixo. O Contralto fica duas teclas acima das claves de 'C,sol,fá,ut' e, o Soprano, uma terça acima do Contralto. Contudo, dizei-me com quais dedos se deve fazer a quinta acima da nota do Baixo e, depois, aquela terça do Soprano?

**CON QUALI DITA SI FANNO LE
CONSONANZE.**

Dir. La quinta dee farsi con il quarto, e primo dito della mano sinistra, cioè la nota de Basso con il quarto dito, e del Tenore con il primo. E quella del Contralto, col secondo dito: e del Soprano con il quarto della man destra, la consonanza, che segue à terza, e la nota del Basso si piglia con il quinto dito.

**COM QUAIS DEDOS SE DEVEM FAZER
AS CONSONÂNCIAS.**

Dir. A quinta deve ser feita com o quarto e primeiro dedos da mão esquerda, isto é, a nota do Baixo com o quarto dedo e a do Tenor, com o primeiro; aquela do Contralto, com o segundo dedo e a do Soprano, com o quarto da mão direita. A consonância, que segue à terça, e a nota do Baixo, se faz com o

Auvertendo sempre d'hauere l'occhio alle chiaui, per ritrouare con più facilità le note, & di accomodar le dita in far le consonanze, come l'ottaua con il quinto e primo dito, la quinta con il quarto e primo, & anco con il quinto e secondo; la sesta, la quarta, e la terza si fanno come più torna comodo. E quel che dico d'una mano dico dell'altra intorno alle sopradette consonanze.

Tr. *Benissimo intendo, ma desidero ancor di sapere con che ordine si fanno più sorte di note insieme Intauolate: come il basso farà una Breue, il Tenor farà due Semibreue, il Contralto farà due Minime, & il Soprano farà quattro Semiminime.*

Dir. *Lungo seria se dar uolessi di ogni cosa essempli, ma di questo che vi dirò potrete comprendere il tutto. Sappiate, che quando il Basso farà una breue, & che il Tenorfaci due Semibreue, ò siano in terza, ò quinta, ouer ottaua, la prima si batte con la breue, & la secondo sola: se il Contralto farà due minime, la prima andarà battua con il Basso e Tenore, la seconda minima si batterà sola. Se il soprano farà quattro semiminime, la prima si batterà con tutte l'altre, la seconda si batterà sola, & la terza si batterà con la seconda minima del Contralto, e con questo ordine si seguita: Auvertendoui, che la Breue fa due Semibreue, la Semibreue fa due minime, la minima fa due semiminime, la*

quarto dedo. Tende sempre os olhos nas claves para encontrar com mais facilidade as notas e acomodar os dedos para fazer as consonâncias.

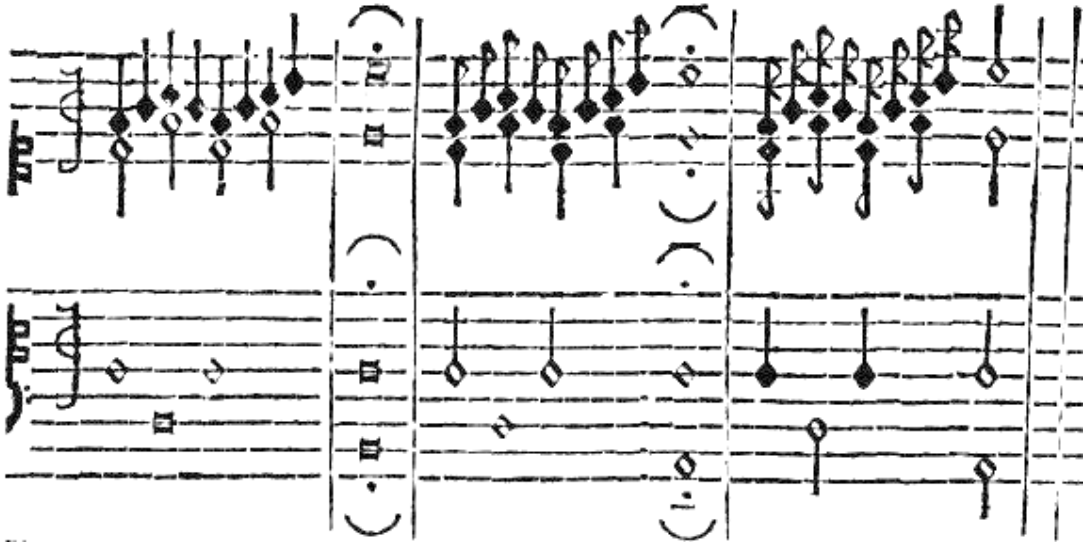
A oitava, devei fazer com o quinto e primeiro dedos, a quinta, com o quarto e primeiro ou com o quinto e segundo. A sexta, a quarta, e a terça, se fazem conforme for mais cômodo. A respeito dessas consonâncias, aquilo que digo de uma mão, considero também para a outra.

Tr. Entendo muito bem, mas, desejo ainda saber que dedilhado se usa quando mais notas entabladas estiverem escritas juntas. Por exemplo, quando o Baixo fizer uma Breue, o Tenor fizer duas Semibreues, o Contralto fizer duas Mínimas e o Soprano fizer quatro Semínimas.

Dir. Demorado seria dar-vos de cada coisa exemplos, contudo, com o que vos direi, podereis compreender tudo. Sabei que quando o Baixo fizer uma Breue e o Tenor duas Semibreues, em terça, quinta ou oitava, a primeira se toca com a Breue, a segunda, sozinha. Se o Contralto fizer duas mínimas, a primeira se tocará com o Baixo e o Tenor, e a segunda mínima se tocará sozinha. Se o Soprano fizer quatro Semínimas, a primeira será tocada com todas as outras, a segunda, sozinha, a terceira, com a segunda Mínima do Contralto e assim por diante. Observei que uma Breue se divide em duas Semibreues; a Semibreue, em duas Mínimas; a Mínima, em duas Semínimas; a Semínima,

semiminima fa doi crome, la croma fa due semicrome, & la semicroma fa due biscrome, come per li essemi meglio intenderete.

em duas colcheias; a colcheia, em duas Semicolcheias; e a Semicolcheia, em duas fusas – como melhor entenderéis nos exemplos.



Tr. *Desiderarei d'intendere, come si deueno fare le note ligate, & similmente quelle, che hanno il punto.*

Tr. Desejaria saber como se devem fazer as notas ligadas e bem como aquelas que têm o ponto.

Dir. *Le ligate, e li punti nel cantare non si proferiscono, ma si tiene la uoce ferma per quanto dura il lor ualore cosi né più, né meno si deue tener l'armonia nel tasto; & eccoui l'esempio.*

Dir. As ligadas, e as pontuadas, no cantar não se proferem, mas se mantém a voz parada enquanto dura o seu valor: assim, nem mais, nem menos devei manter o som na tecla. Ei-vos o exemplo.



EPILOGO DELLI AUUERTIMENTI.

Hora veniamo alle diminutioni, & sopra il tutto vi douete racordare in che guisa si dee portare la mano dritta al braccio; & come alquanto incoppata, e le dita incarte, e pari, il che vno non sia piu alto dell'altro, & che non si indurischino, non si sopraponghino, e non si ritirino, e che non battino li Tasti, e che il braccio guidi la mano, & che la mano, & il braccio stiano sempre alla drittura del Tasto, che suona, e che le dita spiccano bene li Tasti, cioè, che non si batta l'altro Tasto per insino, che non è leuato il dito dall'altro, & che'à vn'medesimo tempo si lieuano, e pongano. Auuertendoui di non 'alzar troppo le dita sopra li Tasti, & sopra il tutto portar la mano viua, & leggiera. E douendo noi trattare delle diminutioni, incominceremo da quelle del grado, & poi di salto buono, e di salto cattiuo fauelleremo.

Tr. *Mi ricordo del tutto benissimo. Ma ditemi in cortesia, che vogli dire questa voce grado, salto buono, e salto cattiuo.*

*QUEL CHE SIA GRADO, SALTO BUONO,
E CATTIUO.*

Dir. *Il grado è, quando le note vanno continuando vna appresso l'altra, ascendendo, e discendendo. Il salto buono, è, quando le note saltano, ò di ottaua, ò di*

EPÍLOGO DAS OBSERVAÇÕES.

Antes de tratarmos das diminuições, devei recordar, sobretudo, do modo que se deve manter a mão: reta ao braço e um pouco arqueada. Os dedos devem estar curvados e igualmente dispostos no teclado, de modo que um dedo não fique mais alto que o outro, nem duro ou sobreposto; que não se distanciem um do outro, e nem que batam nas teclas.

O braço deve guiar a mão e, tanto a mão quanto o braço devem estar sempre alinhados ao teclado. Os dedos devem articular bem as teclas de modo que, não se toque outra tecla até que não se tenha levantado o dedo da outra e, que levantem e abaixem ao mesmo tempo. Advirto-vos, também, de não levantar muito o dedo acima da tecla e, sobretudo, de manter a mão ágil e leve.

Já que devemos tratar das diminuições, comecemos por aquelas de grau conjunto e depois cuidaremos das de salto – bom e ruim.

Tr. Guardei tudo muito bem, mas dissei-me, por cortesia, o que quer dizer estes termos: grau conjunto, salto bom e salto ruim.

O QUE É GRAU CONJUNTO E SALTO,
BOM E RUIM.

Dir. Diz-se 'grau conjunto' quando as notas caminham uma junto à outra, ascendendo ou descendendo. 'Salto bom' diz-se quando as notas saltam uma oitava, uma sexta ou outros

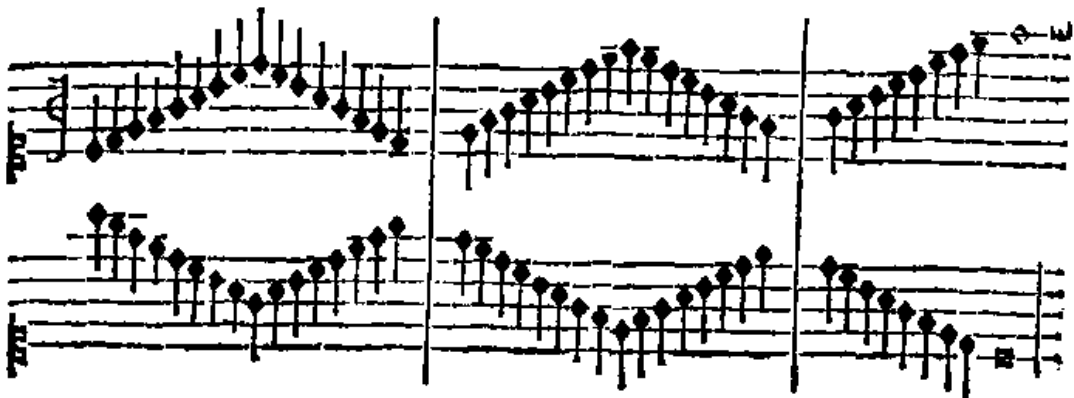
sesta, ò d'altri interualli consonanti, e dissonanti: pur che sia la nota buona, quella che salta; e questo si dimanda salto buono. Il salto cattiuo è, quando salta la nota cattiuu per vn di qual si voglia sopradetti interualli, & questo salto cattiuo si dimanda; come per li essemi sopra, ut, re, mi, fa, sol, la.intenderete: ma prima ui douete essercitare con la mano destra, e poi con la sinistra separatamente à ciò meglio possiate, & con più facilità attendere à guidare una mano per volta sopra tutte le osseruationi. Quando poi separatamente seranno bene ammastrate facilmente ambedua insieme faranno le toccate di grado, di salto buono, e cattiuo, che son per darui con molte altre toccate di diuersi; à ciò fate proua di tutto quel che hò detto esser uero, e chi farà altrimenti si trouerà in grandissimo errore.

ESSEMPIO, & ESSERCITATIONE

intervalos consonantes ou dissonantes, porque a nota *boa* é aquela que salta – por isso chamado de ‘salto bom’. ‘Salto ruim’ diz-se quando a nota *ruim* salta por quaisquer um dos intervalos supracitados e é chamado por isso de ‘salto ruim’ – como por exemplo, quando uma nota ruim salta para as notas ut, ré, mi, fá, sol, ou lá. Vede que primeiro devei exercitar-vos com a mão direita e depois com a esquerda, separadamente, para que possais, melhor e mais facilmente, dedicar-vos a todas as observações, uma mão por vez. Depois, quando estiverem, separadamente, bem amestradas, ambas as mãos facilmente tocarão juntas as *toccate* de grau conjunto, de salto *bom* e *ruim* e diversas outras que estou para dar-vos. Ponha à prova tudo aquilo que eu vos disse ser verdadeiro, e verás que quem fizer de outro modo se encontrará em grande erro.

EXEMPLOS E EXERCÍCIOS

Essempio, & essercitatione, di Grado con la destra mano.



Esempio, & esercitazione di salto buono, con la sinistra mano.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both contain a sequence of eighth notes with stems pointing up, starting from a low note and ascending in a series of jumps. The exercise is divided into three measures by vertical bar lines.

Esempio, & esercitazione di salto cattivo, con la destra mano.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both contain a sequence of eighth notes with stems pointing down, starting from a high note and descending in a series of jumps. The exercise is divided into three measures by vertical bar lines.

Esempio, & esercitazione di Grado con la sinistra mano.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both contain a sequence of eighth notes with stems pointing up, starting from a low note and ascending in a series of jumps. The exercise is divided into three measures by vertical bar lines.

Esempio, & esercitazione di salto buono con la destra mano.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both contain a sequence of eighth notes with stems pointing down, starting from a high note and descending in a series of jumps. The exercise is divided into three measures by vertical bar lines.

Tr. *Hò inteso benissimo, il grado, con l'una, è l'altra mano, & anco il salto buono, ma nel salto cattivo mi nasce vn poco di difficoltà, nella mano sinistra e nel discendere, che quando io sonno alla settima nota, non sò se la debbo fare con il quarto dito, ouer con il secondo.*

Dir. *Vi rispondo alla difficoltà, & vi dico, che tutte le note, le quali descendendo, l'ultima nota si fa con il quarto dito, quando però sia la nota buona. Mi resta anco à dirui, che deve farsi buona pratica sopra de gli essempli di grado, di salto buono, e di salto cattiuo per habituar la mano, perche tutto il fatto depende di tali essempli. E quando si saranno sicuri, è a tempo della battuta con tutte l'osseruationi della mano, è chiaro, che ogni cosa si farà bene, e con facilità e perche trouò con longa esperienza una difficoltà, e questa circa il portar le dita della mano destra, che quando suonano, & uanno ascendendo, tengono disteso, & sforzato il dito secondo, & anco il dito grosso sotto la mano sforzato, & il quinto dito troppo ritirato, i quali stando in tal guisa, e dell'una, e dell'altra mano, vengano à indurire, e tirare li nerui in modo, che l'altre dita non possono camminare con agilità. E di qui è, che molti Organisti hauendo habituato la mano à quei deffeti da principio, rare uolte il lor sonare fa quell'armonia, che doueria; la doue se hauessero accommodata la mano leggera, e molle, gli uerebbe ben fatto ogni cosa, per*

Tr. Entendi muitíssimo bem tanto o 'grau conjunto', em ambas mãos, como também o 'salto bom'. Porém, estou com um pouco de dificuldade, na mão esquerda, no 'salto ruim' ao descender. Quando estou na sétima nota, não sei se a devo fazer com o quarto ou com o segundo dedo.

Dir. Respondo-vos sobre a dificuldade dizendo que, ao descender, faz-se sempre a última nota boa com o quarto dedo. Devo, ainda, dizer-vos que se deve fazer boa prática sobre os exemplos de grau conjunto e de salto bom e ruim para acostumar a mão, pois todo o desenvolvimento depende de tais exercícios. Quando estiverem seguros, e à tempo quanto ao *tactus* e às observações que fiz sobre mão, fareis, com certeza, tudo bem e com facilidade. Pela minha longa experiência devo prevenir-vos também de outra dificuldade bastante comum acerca do modo como se devem manter os dedos da mão direita. Muitos quando tocam, ao ascender, esticam e tensionam alguns dedos, de tal forma que os nervos da mão, de tão sobrecarregados e endurecidos, não permitem que se dedilhe com agilidade, principalmente, se o segundo dedo estiver muito tenso, o polegar forçosamente abaixo da mão ou o quinto dedo muito afastado dos outros. Muitos organistas, por terem mal acostumado a mão a estes defeitos desde o princípio, raras vezes conseguem tocar a harmonia que deveriam. Caso tivessem a mão ligeira e mole veriam certamente bem

difficile, che fosse.

Tr. *Voi dite il uero, e credo che apportì non poco mancamento all'armonia, e difficoltà alla mano. Pregoui à dir qualche cosa sopra li Groppi, e Tremoli.*

COME SI DEUENO FAR LI GROPPÌ.

Dir. *Circa il far li Groppi, e Tremoli, vi farò diuersi ossempij, prima dico delli Groppi che si fanno misti, cioè con seminime, come, & semicrome, & anco con le semicrome e biscrome. E si trouano in diuersi modi, come ascendendo discendo, & in accadentia, come per gli essempi manifesto si uede.*

feitas todas as coisas, por mais difíceis que fossem.

Tr. Dissestes a verdade e creio que causa não pouca falta de harmonia e dificuldade à mão. Peço-vos que também digais alguma coisa sobre os *Groppi* e *Tremoli*.

COMO SE DEVEM FAZER OS “GROPPÌ”.

Dir. Sobre como fazer os *groppi* e *tremoli*, vos darei diversos exemplos. Primeiro, digo dos *groppi* que se fazem mistos, ou seja, com semínimas, semicolcheias e também com semicolcheias e fusas. Estes ocorrem de diversos modos: ascendendo, descendendo e nas cadências – como está manifesto nos exemplos.

The image shows musical notation for two types of Groppi exercises. The first section is titled "Il modo di far Groppi." and consists of two staves of music. The second section is titled "Groppi di Accadentia." and consists of three staves of music. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, such as slurs and accents, to illustrate the techniques described in the text.



Trans. *Li Groppi in accadentia, con quali dita si deueno fare.*

Dir. *Con la mano destra se fanno con il quarto, e terzo dito. Et con la sinistra, con il secondo, terzo, & anco con il primo, & secondo, come più piacerà, & tornerà commodo.*

MODO DI FAR LI TREMOLI.

Poi li Tremoli si deue auuertire di far le notte con leggiadria, & agilità, e non far come fanno molti, che fanno il contrario, perche gli accompagnano con il tasto di sotto, la doue deueno esser fatti con quello di sopra, e se hauete mai osseruato Sonatori di Viola, di Violino, e di Lauto, & altri Istrumenti, si da corde, come anco da fiato, douete hauer ueduto, che accompagnano la nota del tremolo di sopra, e non di sotto come l'esempio vi dimostra, sopra la nota di minima.

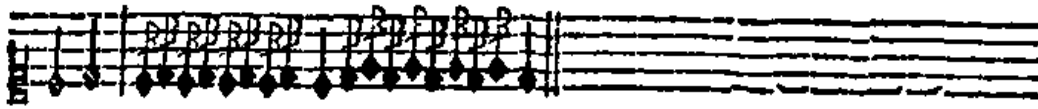
Trans. Com qual dedo se devem fazer os *gropi* cadenciais?

Dir. Se fazem na mão direita, com o terceiro e quarto dedos, e na esquerda, com o segundo, terceiro e ainda com o primeiro e segundo dedos – como mais comodo for.

MODO DE FAZER OS TREMOLI.

Quanto aos *tremoli*, fazei-os com elegância e agilidade e, não como muitos que fazem justamente o contrário, usando para o artifício, a tecla inferior, quando deveriam usar sempre a superior. Nunca observastes violistas, violinistas e alaudistas e outros instrumentistas, tanto de cordas quanto de sopro? Devei verificar que acompanham o *tremolo* com a nota superior do *tremolo* e não com a inferior – como vos demonstra o exemplo abaixo, sobre mínimas.

Tremolo con la destra mano.



Tr. Con quali dita deue farsi il Tremolo posto di sopra.

Dir. Con il secondo e terzo dito, l'altro Tremolo, che segue con il terzo, e quarto, e queste son le dita, che deueno fare li tremoli con la mano destra; Auuertendoui, che in questo caso, il dito cattiuo puol fare la prima nota buona del Tremolo.

Tr. I ui nel essemplio sono otto note biscrome, come s'intende, è come si deue fare questo Tremolo?

Dir. Si deue cosi intendere, che quando si hà à fare vn'Tremolo sopra una nota de minima, il tremolo deue durare vna Seminima come mostra l'essemplio di sopra. E questo deue osseruarsi in tutte le note, cioè di tremolar la metà del lor ualore, come per diuersi essempli vedrete. E per far riuscire bene i Tremoli, due cose si hanno da considerare. Prima la velocità delle note, con le quali si fanno, secondariamente, il suo nome di Tremolo. E quando si teneranno le dita lenti è molle, all'hora si faranno bene è presto.

Tr. Com quais dedos se deve fazer o tremolo acima?

Dir. Com o segundo e terceiro dedos e, o outro tremolo que segue, com o terceiro e quarto – e estes são os dedos que devem fazer os tremoli com a mão direita, observando que neste caso, o dedo ruim pode fazer a primeira nota boa do tremolo.

Tr. No exemplo estão oito semicolcheias; como se entende e como se deve fazer este tremolo?

Dir. Se deve assim entender: quando se tem que fazer um tremolo sobre uma mínima, o tremolo deve durar uma semínima – como mostra o exemplo acima. E, isto, se deve observar em todas as figuras, isto é, ornamentar a metade do seu valor, como vereis em diversos exemplos. Para conseguir fazer bem os tremoli, duas coisas devei considerar. Primeira, a velocidade das notas; segunda, ter em mente o que é de fato tremolo. Far-se-ão bem e com rapidez os tremoli quando os dedos estiverem leves e relaxados.

Tremolo con la sinistra mano.



Tr. Il primo tremolo con qual dito l'hò da fare?

Dir. Con il terzo, e secondo dito, il seguente con il secondo, è primo.

Tr. Ma ditemi per colmar le cortesie, à che proposito, è quando si hanno à fare i tremoli?

A CHE TEMPO SI DEBONO FAR LI TREMOLI.

Dir. Si deuno fare nel incominciar qualche Ricercare, ò Canzone, ò che altro si vogli; & anco quando una mano fa più parti, & l'altra mano una parte sola, in quella parte sola si deuno fare i tremoli; e poi secondo, che torna commodo, & ad arbitrio de'Organisti auuertendoli, che il tremolo fatto con leggiadria, & à proposito, adorna tutto il sonare, & fa l'armonia uiua, & leggiadra. Ma perche vi hò promesso darui alcuni essemi sopra ciò, uoglio attenderui. Il primo sarà sopra la Minima, il secondo sopra la Semiminima, il terzo sopra la Croma nella Semicroma non si può fare, per la gran sua velocità, è prima ui farò le minime per soggetto, e poi con li tremoli in dui modi, è simigliantemente la Semiminima, e la Croma, con l'una, & l'altra mano.

Tr. Com qual dedo devo fazer o primeiro tremolo?

Dir. Com o terceiro e segundo dedos e, o seguinte, com o segundo e primeiro.

Tr. Dizei-me, para concluir os favores, à que propósito e quando se devem fazer os tremoli?

QUANDO SE DEVEM FAZER OS TREMOLI.

Dir. Devei fazê-los no início de quaisquer Ricercare, Canzone, e outras demais peças. Observei que, quando uma mão fizer mais partes (vozes), e a outra, apenas uma, é nesta última que se devem fazer os tremoli. Depois, em segundo lugar, como mais cômodo for ao arbítrio dos organistas. Fazei sempre o tremolo com elegância, pois, deste modo, este adorna todo o tocar e deixa a música viva e elegante. E, já que vos prometi dar alguns exemplos sobre isto, quero atender-vos. O primeiro será sobre a mínima, o segundo, sobre a semínima e, o terceiro, sobre a Colcheia. Sobre a semicolcheia não se deve fazer – por causa da sua grande velocidade. Em seguida, darei exemplos sobre a semínima e a colcheia, com os tremoli feitos de dois modos e em ambas as mãos.

Tremoli sopra le minime.*Tremoli sopra le Semiminime.*

Sogliono alcuni, (& in particolar il Signor Claudio Merulo,) usar certi tremoletti, quando le note discendono di grado, de intacar la nota, che segue, come in questi essempij si uede.

Costumam alguns (e em particular o Senhor Claudio Merulo) usar certos tremoletti, quando as notas descendem por grau conjunto, cortando a nota que segue, como podeis ver nestes exemplos.



Tr. Quest'ultimi tremoletti mi pare, che siano più difficilli dell'altri.

Tr. Estes últimos tremoletti me parecem ser mais difíceis que os outros.

Dir. Voi dite il uero, che non son così da principiante; ma poi che fauelliamo de tremoletti, & in particolar di quelli, che usa il Signor Claudio, nelle sue Canzoni alla

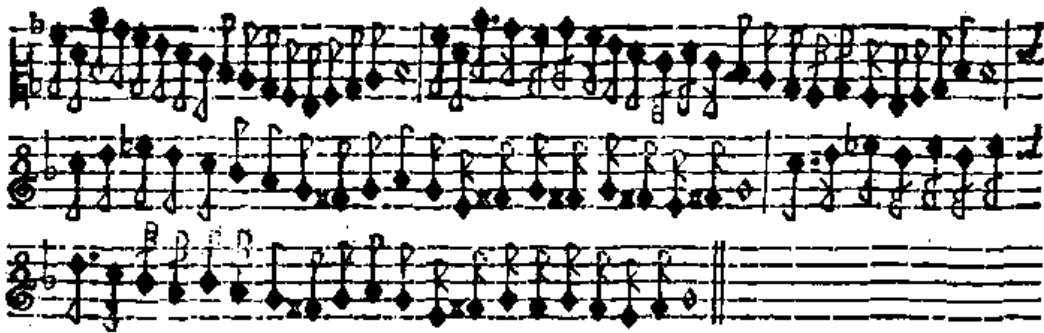
Dir. Dissestes a verdade, pois não são, de fato, coisa para principiante. Já que conversamos sobre tremoletti e, em particular daquelles que o Sr. Claudio, nas suas Canzoni

Francese nel far le Tirate, al primo incontro vi si renderanno difficillissime, ma osseruando la Regola delli Tremoli, le trouarete facillissime. Quando trouarete in qual si uoglia nota il tremoletto lo douete fare con quel dito che viene, ò sia buono, ò sia cattiuo; perche in questo caso delli tremoli son si deue osseruar la regola del dito buono, e cattiuo; perche già si osserua nel soggetto, come per diuersi essempij trouarete.

à a *Francese* realiza ao tocar as *tiratas*, à primeira vista vos parecerão muitíssimo difíceis, porém, observando a Regra dos *tremoli*, os considerareis muito fáceis.

Quando tiverdes que fazer um *tremoletto*, sobre qualquer nota, devei fazê-lo com aquele dedo que vem, seja este bom ou ruim, pois neste caso, não é necessário observar a regra do dedo bom e ruim, uma vez que já se o observa no *soggetto* – como encontrareis em diversos exemplos.

Essemplio di tremoletti, sopra le Crome.



Tr. Nel primo essemplio trouo, che il primo tremoletto, casca sopra la nota buona, & uien fatto con il secondo, e terzo dito della mano destra. Il secondo tremoletto casca sopra la nota cattiuu, & vien fatto con il terzo, e quarto dito. Il terzo tremoletto casca similmente sopra la nota cattiuu, & vien fatto con le dita medesime. Poi nel secondo essemplio trouo l'istesso, che il tremoletto di quatro Biscrome casca sopra la nota cattiuu, & il secondo tremoletto casca sopra la nota buona.

Tr. No primeiro exemplo, vejo que o primeiro *tremoletto* cai sobre a nota boa, e é feito com o segundo e terceiro dedos da mão direita. O segundo *tremoletto* cai, semelhantemente, sobre a nota ruim e é feito com o terceiro e quarto dedos. O terceiro *tremoletto* cai, também, sobre a nota ruim e é feito com os mesmos dedos. No segundo exemplo, vejo o mesmo, porém, o *tremoletto* de quatro semicolcheias cai sobre a nota ruim e o segundo, cai sobre a nota boa.

Dir. Benissimo hauete inteso, ma sopra di ciò, vi voglio dare un'altro auertimento, e sarà questo, che quando trouarete certi

Dir. Entendestes muito bem. Porém, sobre isso, vos quer fazer outra observação. Quando encontrardes certos *tremoletti* sobre

tremoletti sopra le note sincopate, ouero che siano due note in un'istessa riga, ouero spatio dell'istesso ualore, non si deue prenderlo cō il dito, che viuene: atteso, che non si può seguitar la tirata, con l'ordine delle dita. Mà lo douete prendere con quelli dita, che ui tornerà più commodo per poter seguitar la tirata. Come in questo essemplio per esperienza vi si mostra.

notas sincopadas, ou duas notas em uma mesma linha ou espaço, não devei fazê-los com o dedo que vem, uma vez que não se pode seguir a *tirata* com esta ordem de dedos. Devei fazê-lo com aqueles dedos que forem mais cômodos para continuar a *tirata* – como este exemplo vos demonstra.



Tr. Il primo tremoletto casca sopra la nota buona, & vien fatto con il secondo, & primo dito della mano sinistra. Il secondo tremolo di quattro Biscrome casca sopra la nota cattiuu, & facendolo con il terzo, e secondo dito non si può seguitar la tirata con l'ordine delle dita. A tal che son necessitato per causa di quella Sincopa, che v'entra la nota cattiuu, e la buona prender il tremolo con il dito buono, & farlo con il secondo, & primo dito.

Tr. O primeiro *tremoletto* cai sobre a nota boa e é feito com o segundo e primeiro dedos da mão esquerda. O segundo *tremolo*, de quatro semicolcheias, cai sobre a nota ruim; contudo, se o fizerdes com o terceiro e segundo dedos, não será possível seguir a *tirata* com esta ordem de dedos. Assim, acredito, por conta daquela síncopa, entre uma nota boa e ruim, que se deve fazer o *tremolo* com o dedo bom, isto é, com o segundo e primeiro dedos.

Dir. Così è appunto, e non altrimenti: & l'istesso ordine douete osseruar con la mano destra in simile occorrenza. E per esse l'ora tarda darò fine à questo ragionamento, e se altra cosa ui resta dubitosa, portarete per hora pazienza, che un'altra uolta del tutto ui darò raguaglio.

Dir. É exatamente isso. Essa mesma ordem devei observar, com a mão direita, em ocorrências semelhantes. Por já ser tarde terminarei por aqui este raciocínio. Se alguma outra coisa vos ficou duvidosa incerta, tende por ora paciência, pois, em outra ocasião, de tudo vos assistirei.

Tr. In me non resta cosa uer'una dubiosa,

Tr. Comigo não resta nenhuma dúvida,

perche mi hauete con parole, regole, essempij fatto chiaro il tutto; & di questa uostra ammoreuolezza, ve ne resto obligatissimo, & se vi farò alle volte importuno, la colpa sarà del desiderio, ch'io tengo di tal virtù, perche talemte me ne sono acceso, & infiammato, che d'altro ragionar non vorrei, & cosi poi che mi hauete tanto alzato, voglio pregarui siate contento, (non vi essendo scommodo,) ch'io venga alle volte à visitarui, e piacciaui per cortesia, volermi dare le Toccate di grado di salto buono, e cattiuo, & anco quelle di diuersi valent'huomini, à ciò possa mettere in pratica tutta la regola.

Dir. *Son contento, in ciò satisfarui, e prima vi douete essercitare sopra il grado di Crome; praticato, che hauerete bene, & à tempo della battuta, le farete poi Semicrome, raddoppiando la velocità della mano, & il simil dico del salto buono, e cattiuo, e con questa strada farete ogni cosa per difficil, che sia. Tr.* *Non mancherò, & vi giuro, che mi par mill'anni d'essere à casa per cominciare ad essercitarmi, e vedere come le forze sono conforme alla voglia. Dir.* *Poiche vi vedo tanto desideroso, andate che Iddio vi accompagni, e date la buona sera à mio nome al Signor Cauallieri. Tr.* *Farò volontieri: restate, non facciamo cerimonie.*

Dir. *Voglio accompagnarui alla porta, per non mancar dell'vsanza nostra.*

Tr. *Li resto seruitore.*

porque com palavras, regras e exemplos me fizestes tudo claro e, por este vosso carinho, sou muito grato. E, se me fiz, por vezes, importuno, a culpa foi do desejo que tenho de adquirir tal virtude. Por ela me acendi e inflamei. De outro assunto não desejaria raciocinar. Engrandecestes-me de tal modo que, preciso pedir-vos (se não for incômodo) que permitais que eu venha, às vezes, visitar-vos, bem como, por cortesia, dar-me aquelas prometidas *Toccate* de grau conjunto e de saltos bom e ruim, e, também, aquelas de diversos *valent'huomini* para pôr em prática toda a **regra** que me ensinastes.

Dir. Fico contente disto vos satisfazer. Primeiro, devei exercitar-vos, em grau conjunto, sobre as colcheias. Tendo assim praticado, bem e à tempo, fazei pois com Semicolcheias, dobrando a velocidade da mão. O mesmo digo dos saltos bom e ruim. Dessa forma, fareis qualquer coisa, por mais difícil que seja.

Tr. Não falharei. Juro: parece que já espero mil anos para chegar em casa e começar a me exercitar e ver se as forças estão conformes à vontade.

Dir. Já que vos vejo assim tão desejoso, ide e que o Senhor vos acompanhe. Cumprimentai em meu nome o sr. Cavaleiro.

Tr. Farei com gosto. Ficai, não façamos cerimônia. **Dir.** Quero acompanhar-vos até à porta, para não falhar com o nosso costume.

Tr. Sou vosso servidor.

TOCCATA DI GRADO DEL PRIMO TUONO

This musical score is a toccata in the first mode (Dorian mode), consisting of 24 measures. It is written for a single melodic line on a six-line staff. The notation includes a variety of rhythmic values: minims, crotchets, and quavers. The piece begins with a series of ascending and descending eighth-note patterns, characteristic of a toccata. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain fermatas. The overall style is that of a 16th-century Italian lute or keyboard piece.

This musical score is arranged in two systems of three staves each. The top staff of each system contains a melodic line with various rhythmic values and ornaments. The middle and bottom staves of each system contain accompaniment, primarily consisting of chords and simple rhythmic patterns. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom of the page, there is a guitar diagram showing the fretboard with specific fret positions and strings indicated by numbers and letters. The diagram shows a sequence of notes across the fretboard, likely corresponding to the melodic line in the score above.

TOCCATA DI SALTO BUONO DEL SECONDO TONO

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth-note runs. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment of chords and single notes.

The second system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with more eighth-note runs. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and single notes.

The third system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with more eighth-note runs. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and single notes.

The fourth system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with more eighth-note runs. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and single notes.

D :

TOCCATA DI SALTO BYON ODEL SECONDO TYPONO

This musical score is written for a two-staff instrument, likely a lute or guitar, in a single system. The notation is arranged in two columns, with the right-hand part (treble clef) on the left and the left-hand part (bass clef) on the right. The score is divided into measures by vertical bar lines. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of slurs and accents throughout the piece. The notation is clear and legible, with a focus on melodic and rhythmic development.

DI SALTO CATIVO DEL SESTO TUONO DI GIRONIMO DIRUTA. 15

The musical score is presented in eight systems, each consisting of two staves. The notation includes various rhythmic values, rests, and melodic lines. The first system shows a complex melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. The second system continues this pattern with similar melodic and accompanimental parts. The third system features a more active melodic line in the upper staff, while the lower staff provides a steady accompaniment. The fourth system shows a melodic line in the upper staff that appears to be a continuation of the previous system's theme. The fifth system has a more static upper staff with some melodic movement, and a lower staff with a rhythmic accompaniment. The sixth system features a melodic line in the upper staff that is more active and rhythmic. The seventh system shows a melodic line in the upper staff that is more active and rhythmic. The eighth system features a melodic line in the upper staff that is more active and rhythmic. The score is written in a style characteristic of 16th-century Italian lute tablature, with a focus on melodic and rhythmic patterns.

TOCCATA DI SALTO

This musical score, titled "Toccata di Salto", is a complex piece for piano. It consists of eight systems of staves, each containing a treble and bass staff. The piece is characterized by its intricate rhythmic patterns, particularly in the treble clef, which features rapid sixteenth-note passages and trills. The bass clef provides a steady accompaniment of chords and single notes, often marked with slurs and accents. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and asterisks, indicating specific performance techniques. The overall structure is divided into three measures per system, with vertical bar lines clearly marking the divisions. The piece concludes with a final cadence in the eighth system.

The musical score is presented in ten systems, each consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation is dense and characteristic of early printed music, featuring various note values, rests, and ornaments. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain multiple notes on a single staff, suggesting a multi-measure rest or a complex rhythmic figure. The overall structure is that of a single melodic line with a basso continuo line, typical of early printed music.

FOCCATA DEL TERZO TUONO DI CLAUDIO MERVLO.

This image displays a musical score for a piece titled "FOCCATA DEL TERZO TUONO DI CLAUDIO MERVLO." The score is organized into two systems, each consisting of four staves. The notation is dense and characteristic of the early Baroque period, featuring complex rhythmic patterns and intricate melodic lines. The first system includes various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The second system continues the piece with similar complexity, including a section with a *9* marking. The overall appearance is that of a historical manuscript or a high-quality facsimile print.

This musical score page, numbered 17, is attributed to Andrea Gabrielli. It features a complex arrangement of multiple staves. The notation includes a variety of rhythmic values, such as sixteenth and thirty-second notes, often grouped in beams. There are also rests and longer note values. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams of notes. The overall style is characteristic of the Venetian school of the 16th century, known for its intricate and often syncopated rhythmic patterns. The page concludes with a large capital letter 'E' at the bottom right.

TOCCATA DEL TERZO TONO

This musical score is titled "TOCCATA DEL TERZO TONO". It consists of eight systems of staves, each containing a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style characteristic of early keyboard or lute compositions, featuring a mix of rhythmic patterns and melodic lines. A prominent vertical bar line is placed in the middle of each system, dividing the music into two halves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). The overall structure suggests a piece with a clear beginning and end, possibly a prelude or a short instrumental work.

DI ANDREA GABRIELLI

A single musical staff containing a complex melodic line composed of many sixteenth notes, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Two musical staves with a simple harmonic accompaniment, featuring a few notes and rests, with a bass clef on the left.

A single musical staff containing a complex melodic line similar to the first staff, composed of many sixteenth notes, with a treble clef and a key signature of one sharp.

Two musical staves with a simple harmonic accompaniment, featuring a few notes and rests, with a bass clef on the left.

A single musical staff containing a complex melodic line similar to the first staff, composed of many sixteenth notes, with a treble clef and a key signature of one sharp.

Two musical staves with a simple harmonic accompaniment, featuring a few notes and rests, with a bass clef on the left.

A single musical staff containing a complex melodic line similar to the first staff, composed of many sixteenth notes, with a treble clef and a key signature of one sharp.

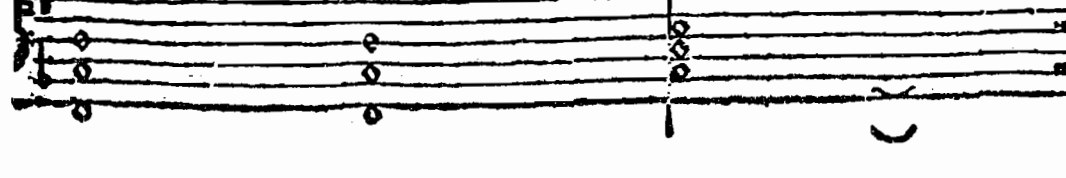
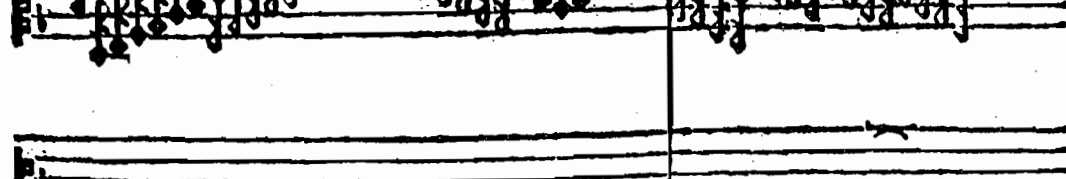
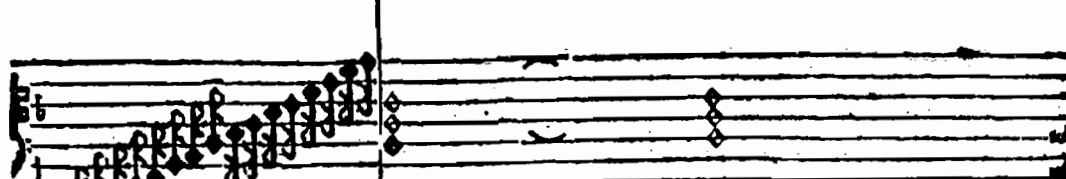
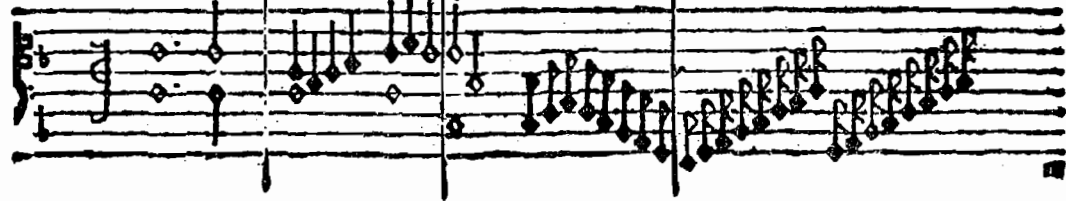
Two musical staves with a simple harmonic accompaniment, featuring a few notes and rests, with a bass clef on the left.

TOCCATA DEL TERZO TONO DI CLAUDIO MERYLO

This musical score is for a toccata in the third mode by Claudio Merulo. It is presented in a two-staff format, with the upper staff containing the treble clef and the lower staff containing the bass clef. The score is divided into six systems, each separated by a vertical bar line. The first system features a treble staff with a complex melodic line of sixteenth and thirty-second notes, and a bass staff with a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The second system continues the treble staff's melodic development and the bass staff's accompaniment. The third system shows a more intricate treble staff with frequent sixteenth-note patterns, while the bass staff remains accompanimental. The fourth system features a treble staff with a series of sixteenth-note runs and a bass staff with a few chords. The fifth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few chords. The sixth system concludes the piece with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with a few chords. The notation is clear and legible, with a focus on the rhythmic and melodic complexity of the upper voice.



Toccata del Sesto Tuono
di Andrea Gabrieli.



TOCCATA DEL TERZO TONO

This musical score, titled "TOCCATA DEL TERZO TONO", is presented on a page with seven systems of staves. Each system consists of two staves, likely representing a grand staff (treble and bass clefs). The notation is highly rhythmic and complex, featuring numerous sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in dense passages. The first system includes a vertical bar line and a fermata-like symbol above the first staff. The second system has a vertical bar line and a fermata-like symbol above the first staff. The third system has a vertical bar line and a fermata-like symbol above the first staff. The fourth system has a vertical bar line and a fermata-like symbol above the first staff. The fifth system has a vertical bar line and a fermata-like symbol above the first staff. The sixth system has a vertical bar line and a fermata-like symbol above the first staff. The seventh system has a vertical bar line and a fermata-like symbol above the first staff. The overall style is characteristic of early modern lute or keyboard music, with a focus on intricate rhythmic patterns and melodic ornamentation.

This musical score is for guitar and piano. It consists of ten systems of staves. The guitar part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano part is written on two staves, with the right hand in the treble clef and the left hand in the bass clef, both sharing the one-flat key signature. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first system shows a complex guitar melody with many sixteenth notes and a piano accompaniment of chords. The second system features a more active piano accompaniment with eighth-note patterns. The third system continues the guitar melody with some rests in the piano part. The fourth system shows a dense piano accompaniment with many sixteenth notes. The fifth system has a simpler piano accompaniment with quarter notes. The sixth system features a very active piano accompaniment with many sixteenth notes. The seventh system shows a more melodic piano accompaniment with quarter and eighth notes. The eighth system features a piano accompaniment with many sixteenth notes. The ninth system shows a piano accompaniment with quarter notes. The tenth system features a piano accompaniment with many sixteenth notes. The score ends with a double bar line.

TOCCATA DEL SESTO TONO

This musical score, titled "TOCCATA DEL SESTO TONO", is presented on a single page with eight systems of staves. The notation is arranged in a traditional two-staff format, with the upper staff using a treble clef and the lower staff using a bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is characterized by its intricate rhythmic patterns, including frequent sixteenth and thirty-second notes, and the use of slurs and ties to connect notes across measures. The first system shows a melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. The second system continues this pattern with similar rhythmic complexity. The third system features a particularly dense and rapid passage in the upper staff, while the lower staff maintains a steady accompaniment. The fourth system shows a continuation of the melodic and rhythmic themes. The fifth system introduces a new rhythmic motif in the upper staff. The sixth system is dominated by a highly technical and rapid passage in the lower staff, consisting of a continuous stream of sixteenth notes. The seventh system features a more sparse and melodic passage in the upper staff. The eighth and final system concludes with a rapid, descending passage in the lower staff, mirroring the technical demands of the sixth system.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and rests. The bass staff contains a few notes, including a whole note chord.

Second system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff is mostly empty with some notes. The bass staff contains several chords, including a whole note chord.

Third system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and rests. The bass staff contains a few notes, including a whole note chord.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff is mostly empty with some notes. The bass staff contains several chords, including a whole note chord.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and rests. The bass staff contains a few notes, including a whole note chord.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff is mostly empty with some notes. The bass staff contains several chords, including a whole note chord.

Seventh system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and rests. The bass staff contains a few notes, including a whole note chord.

Eighth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff is mostly empty with some notes. The bass staff contains several chords, including a whole note chord.

TOCCATA BEST YVONO.

The image displays a musical score for a piece titled "TOCCATA BEST YVONO." The score is organized into two systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staves are filled with intricate, rhythmic patterns, likely representing a complex melodic line or a specific instrumental technique. The bass clef staves provide a harmonic accompaniment, featuring chords and single notes. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.

DEL SECONDO TRONO DI GIOVANNI GABRIELLI.

22

This musical score is for the second trumpet part of Giovanni Gabrielli's 'Del Secondo Trono'. It consists of eight systems of staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a complex, polyphonic style characteristic of the Venetian school. The first system features a melodic line with many accidentals and a rhythmic accompaniment. The second system continues this melodic line with some rests. The third system shows a more active melodic line. The fourth system has a melodic line with some rests and a rhythmic accompaniment. The fifth system continues the melodic line. The sixth system has a melodic line with some rests. The seventh system has a melodic line with some rests. The eighth system continues the melodic line. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some curved lines (possibly breath marks or phrasing slurs) in the first four systems.

TOCCATA DEL SECONDO TROMBO

This musical score is for a Toccata for the Second Trombone. It consists of eight systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent rests. The notation includes various ornaments and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams of notes. The overall style is typical of Baroque or Classical era instrumental music.

DI GIOVANNI GABRIELLI.

23

The first system of musical notation features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some marked with asterisks. The bass staff contains a series of chords, primarily dyads and triads, with some notes marked with diamond symbols.

The second system continues the melodic and harmonic lines. The treble staff shows a continuation of the melodic line with some notes marked with asterisks. The bass staff continues the harmonic accompaniment with chords and some notes marked with diamond symbols.

The third system shows further development of the musical themes. The treble staff continues the melodic line with some notes marked with asterisks. The bass staff continues the harmonic accompaniment with chords and some notes marked with diamond symbols.

The fourth system concludes the piece with a final melodic flourish and harmonic accompaniment. The treble staff shows a continuation of the melodic line with some notes marked with asterisks. The bass staff continues the harmonic accompaniment with chords and some notes marked with diamond symbols.

TOCCATA DEL SECONDO TRONO

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with some rests. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are some markings below the staves, including 'x' and 'E'.

A system of four empty musical staves.

A system of four empty musical staves.

A system of four empty musical staves.

A system of four empty musical staves.

DEL QUARTO TONDI LIZZASCO LIZZASCHI.

This image displays a page of handwritten musical notation, likely a score for a quartet. The title at the top reads "DEL QUARTO TONDI LIZZASCO LIZZASCHI." The score is organized into eight systems, each consisting of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is characterized by frequent beamed notes and rests, suggesting a rhythmic or melodic pattern. The overall appearance is that of a historical manuscript, with some ink bleed-through and a slightly aged paper texture.

TOCCATA DEL QUARTO TONO

This musical score is for a piece titled "Toccata del Quarto Tono". It is written for a four-part setting, with two staves for each part. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into several systems by vertical bar lines. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the melodic development in the treble staff and includes a complex, rapid passage in the bass staff. The third system features a more active treble staff and a bass staff with a steady accompaniment. The fourth system shows a continuation of the melodic lines in both staves. The fifth system includes a section with a treble staff that has some rests and a bass staff with a melodic line. The sixth system concludes the piece with a final cadence in both staves, marked by a double bar line and repeat signs.

DI ANTONIO ROMANINI DELL'OTTAVO TONO.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a dense, rapid melodic passage. The lower staff contains a bass line with chords and single notes.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the dense melodic passage. The lower staff contains a bass line with chords and single notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with some rests. The lower staff features a dense, rapid melodic passage. There are two curved marks on the right side of the system.

TOCCATA DI ANTONIO ROMANINO

This musical score is for a toccata by Antonio Romanino. It consists of eight systems of staves, each system containing two staves. The notation is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. A prominent feature is a central bar line that divides the piece into two main sections. The first section on the left contains several measures of dense, repetitive rhythmic patterns. The second section on the right continues with similar patterns, often with a more melodic or varied rhythmic feel. The score is written in a traditional style with a clear key signature and time signature, though they are not explicitly labeled in this view. The overall texture is intricate and characteristic of the lute or harpsichord repertoire of the late Renaissance.

DELL'OTTAVO TONO.

The first system consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff containing a complex melodic line with many sixteenth notes and some slurs. The lower staff is a bass clef staff containing a few notes, likely a bass line or accompaniment.

The second system consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a complex melodic line. The lower staff is a bass clef staff with a few notes.

The third system consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a complex melodic line. The lower staff is a bass clef staff with a few notes.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a complex melodic line. The lower staff is a bass clef staff with a few notes.

TOCCATA DI PAULO QUAGLIATI

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a single melodic line with a complex, rapid rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lower staff is a bass line with sparse, chordal accompaniment, primarily consisting of quarter and eighth notes.

Toccata di Paolo Quagliati dell'Ottauo Tuono.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with intricate rhythmic patterns, including many beamed notes. The lower staff provides a bass line with chordal accompaniment, featuring some rests and occasional rhythmic figures.

DELL'OTTAVO TONO.

This musical score is for the eighth octave and consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes beamed together. The overall style is characteristic of classical or early romantic era musical manuscripts.

TOCCATA DI PAVLO QUAGLIATI

This musical score is for a toccata by Paolo Quagliati. It consists of eight staves of music, arranged in two systems of four staves each. The notation is highly complex, featuring a variety of rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent beaming. The score is divided into two main sections by a vertical bar line. The first section contains the first four staves, and the second section contains the remaining four. The music is written in a style characteristic of the Baroque or early Classical periods, with a focus on intricate rhythmic patterns and melodic lines. The staves are numbered 1 through 8 on the right side. The notation includes various clefs, accidentals, and dynamic markings, though some are faint. The overall appearance is that of a historical manuscript or a printed score from an older edition.

The first system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is a bass clef with chords and some melodic fragments, including a few eighth notes.

The second system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with more complex rhythmic patterns, including some sixteenth-note runs. The lower staff continues the bass line with chords and some melodic fragments.

The third system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with chords and some melodic fragments. The lower staff continues the bass line with chords and some melodic fragments.

The fourth system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the bass line with chords and some melodic fragments.

The fifth system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with chords and some melodic fragments. The lower staff continues the bass line with chords and some melodic fragments.

The sixth system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the bass line with chords and some melodic fragments.

TOCCATA DI PAULO QUAGLIATI.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a highly active melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including a prominent trill-like passage towards the end. The lower staff is in bass clef and provides a supporting bass line with fewer notes, primarily consisting of quarter and eighth notes.

The second system features a treble clef staff. It begins with several vertical lines representing chords. The system concludes with a short, melodic flourish consisting of several sixteenth notes.

The third system is a single staff containing a continuous, rapid stream of sixteenth notes, likely representing a technical exercise or a specific texture in the piece.

The fourth system shows a treble clef staff with a few notes and a fermata symbol, indicating a pause or a held note.

The fifth system features a treble clef staff with a melodic line of sixteenth notes that ends with a fermata symbol.

A set of four empty musical staves, indicating the end of the musical notation on this page.

A second set of four empty musical staves, also indicating the end of the musical notation on this page.

TOCCATA DEL PRIMO TONO DI VICENZO BELL'HAYERE.

29

This musical score is a toccata in the first mode by Vincenzo Bell'Hayere. It consists of eight systems of staves, each with a treble and bass clef. The piece is characterized by its intricate and rapid sixteenth-note passages, particularly in the right hand. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. The notation includes various ornaments and slurs, and the piece concludes with a final cadence. A small 'H' is printed at the bottom right of the page.

TOCCATA DEL PRIMO TONO

The image displays a musical score for a piece titled "TOCCATA DEL PRIMO TONO". The score is organized into two systems, each consisting of two staves. The upper staff in each system is marked with a treble clef, and the lower staff is marked with a bass clef. The notation includes various musical elements: notes with stems, rests, and ornaments. The first system begins with a treble staff containing a few notes and a bass staff with a dense, rhythmic pattern of notes. The second system continues this pattern, with the treble staff showing more complex rhythmic figures and the bass staff providing a steady accompaniment. The score concludes with a final measure in the second system, featuring a treble staff with a few notes and a bass staff with a final chord and a fermata.

This musical score consists of two staves, likely representing a piano and a violin or flute. The notation is arranged in six systems, each with two staves. The first system (measures 1-2) shows a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The second system (measures 3-4) continues the melodic line with some chromaticism and the accompaniment with eighth notes. The third system (measures 5-6) features a more active melodic line with sixteenth notes and a steady accompaniment. The fourth system (measures 7-8) shows a melodic line with a trill-like figure and a simple accompaniment. The fifth system (measures 9-10) has a melodic line with a trill and a simple accompaniment. The sixth system (measures 11-12) concludes with a melodic line that has a trill and a simple accompaniment. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

TOCCATA DEL PRIMO TONO

This musical score, titled "TOCCATA DEL PRIMO TONO", is presented on two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The score is organized into measures by vertical bar lines. The upper staff features a series of notes, some with slurs and accents, while the lower staff contains more complex rhythmic patterns and rests. The overall style is characteristic of early modern or Baroque keyboard music.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff features a complex, rapid melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with fewer notes, including some rests.

Toccata di Gioseffo Guami del Secondo Tuono.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various note values and rests. The lower staff continues the accompaniment, showing a steady rhythmic pattern.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff shows a continuation of the intricate melodic passage. The lower staff maintains the accompaniment with some longer note values.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff features a dense melodic texture with many sixteenth notes. The lower staff provides a simple harmonic support.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the rapid melodic line. The lower staff has some rests and longer note values.

The sixth system of the musical score consists of two staves. The upper staff shows a continuation of the melodic line. The lower staff provides a simple accompaniment.

TOCCATA DEL SECONDO TONO

This musical score, titled "TOCCATA DEL SECONDO TONO", is presented on two staves. The upper staff uses a treble clef and the lower staff uses a bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes a variety of rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. There are several instances of complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and groups of beamed notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the lower staff.

Handwritten musical score for guitar, page 32, by Giuseppe Guami. The score consists of seven systems of staves, each with a treble and bass staff. The music is written in a style characteristic of 19th-century guitar notation, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar notation. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system continues the piece with similar notation. The sixth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The seventh system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

TOCCATA DEL DECIMO TONO DI ANDREA GABRIELLI

This musical score is for the Toccata del Decimo Tono by Andrea Gabrielli. It consists of six systems of staves. The first system has two staves with treble clefs, featuring a complex melodic line with many sixteenth notes and a more rhythmic accompaniment. The second system has two staves with treble clefs, showing a similar melodic and accompaniment structure. The third system has two staves with treble clefs, with the upper staff containing a dense, fast-moving melodic line and the lower staff providing a steady accompaniment. The fourth system has two staves with treble clefs, continuing the intricate melodic and accompaniment patterns. The fifth system has two staves with treble clefs, featuring a highly rhythmic and melodic upper staff and a supporting lower staff. The sixth system has two staves with treble clefs, concluding the piece with a final melodic flourish in the upper staff and a sustained accompaniment in the lower staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings typical of early Baroque lute music.

TOCCATA DEL X. TONO DI ANDREA GABRIELLI.

The musical score is presented in eight systems, each consisting of two staves. The upper staves contain the primary melodic lines, characterized by intricate rhythmic patterns such as sixteenth-note runs and trills. The lower staves provide harmonic accompaniment through chords and individual notes. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a common time signature. The page is numbered 33 in the upper right corner.

TOCCATA DEL X. TUONO DI ANDREA GABRIELLI.

This musical score is for the Toccata del X. Tuono by Andrea Gabrielli. It is written for two staves, likely representing the right and left hands of a lute or a similar stringed instrument. The notation is dense and intricate, featuring a variety of rhythmic values and complex textures. The right hand part is characterized by rapid, repetitive patterns of notes, often in groups of sixteenth or thirty-second notes, creating a shimmering effect. The left hand part provides a harmonic and rhythmic foundation, with chords and single notes that support the melodic lines. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are several repeat signs and fermatas throughout, indicating specific performance techniques. The overall style is typical of the Venetian school of lute music, known for its technical virtuosity and complex rhythmic structures.

TOCCATA DEL XI. ET XII. TONO DI GIROLAMO DIRUTA.

The image displays a page of musical notation for a toccata. It is organized into seven systems, each consisting of two staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system features a dense sequence of sixteenth notes. The third system has a more sparse arrangement with some eighth notes. The fourth system shows a mix of note values, including some dotted notes. The fifth system is dominated by a rapid sixteenth-note passage. The sixth system continues with a similar sixteenth-note texture. The seventh system concludes with a final melodic phrase. The page number '34' is located in the upper right corner.

TOCCATA DELL'UNDECIMO ET DODECIMO TONO

This musical score is presented in a system of two staves, treble and bass. The treble staff contains a complex melodic line with frequent sixteenth-note passages and rests. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple bar lines. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

DI GIROLAMO DIRUTA.

The musical score is presented in four systems, each containing two staves. The notation is a form of early modern mensural notation. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more active accompaniment. The second system continues this texture. The third system features a treble staff with a highly rhythmic, possibly lute-like part, marked with several asterisks (*), and a bass staff with a simpler accompaniment. The fourth system concludes the piece with similar textures and markings. Vertical bar lines divide the music into measures, and a double bar line appears at the end of the second system.

TOCCATA DEL XI. ET XII. TONO DI GIROLAMO DIRUTA

This image shows a handwritten musical score for a toccata. The score is arranged in two systems, each with two staves. The upper staff of each system is in a soprano clef (C1), and the lower staff is in a bass clef (C2). The music is written in a historical style, featuring a variety of note values including minims, crotchets, and quavers. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The second system begins with a bass clef and a common time signature. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The piece concludes with a double bar line and a final cadence in both staves of the second system.

Diruta. S'io non erro (nè credo errare) quello che passa di là, è il Transilvano, che affrettandosi, mi dò à credere, che uada à Frari, forse per ritrouarmi, uoglio incontrarlo.

Transilvano. Dia ui salui R. P. Diruta appunto ero in viaggio per ritrouarmi.

Diru. E che ui è di nuouo?

Trans. Di nuouo u'è che hauendo fatto esperienza sopra tutte le Toccate mi sono riuscite benissimo, & nascondomi talhora dubbio, prendendo la Regola, restauo appagato. Et hebbi alquanto di difficoltà in particolare (ilche non hebbi in tutto il resto) in quella vostra Toccata dell' Vndecimo, e Duodecimo Tuono, posta nel fine dell'altre Toccate.

Diru. Mi piace, che non mi resti dubbio, e tanto più, quanto siete sicuro intorno la Toccata dell' Vndecimo, e Duodecimo l'huono, per esser più uariata; & perche ui haueuo dato l'occate sopra del grado del Salto huono, e cattiuo, il douer non uolena ch'io lasciasse cosa più importante, come Tremoletti, e Gropetti, come quelli che san riuscite l'Armonia più uiua, e leggiadra.

Trans. Il tutto con giuditio: ma desio anco sapere, perche non si offerua la Regola delle note buone, e cattiuo nel Diminuire, come si fa nel Contrapunto, e nel Comporre, essendomi stato neecessario alcune volte baster la note cattiuo nel principio, à mezzo della battuta, & anco esser cattiuo le note, che saltano.

Diru. A questo ui dico, che è uero, che nel Diminuire non si offerua questa Regola; ma doue si può offeruare è meglio: le Toccate son tutte Diminutioni, & è uero anco che n'entrano più cattiuo, che huane; ma la uelocità di esse fa sì, che non si senta cosa cattiuo, anzi che le cattiuo danno ben spesso gratia alle huane: poi che nel Diminuire più s'attende à far Passaggi vaghi, e leggiadri, che all'offeruanza, che voi dite.

Trans. Questo mi piace; ma ditemi per sapere il compimento della virtù di questa Regola, uo ch'habbi male habituata la mano, e che desidero regolarla, potrà con questa Regola?

Diru. Non è dubbio che potrà; & io per esperienza ne rendo fidelissima testimonianza: poiche essendomi stati dati cattiuo principij, & in quelli per lungo uso fattomi l'habito, in guisa sì, che mentre sonauo, chi mi uedeua, & udiua, in uoce di diletto, che prender ne doueuan, erano forzati ben spesso à ridere; ma che, auedutosi dall'errore nel quale mi giaceuo, mi risoluei d'uscirne, & cercando diuersi Paesi, finalmente uenni in questa Illustrissima Città di Uenetia, & sentendo nel famosissimo Tempio di San Marco un duello di due Organij risponderli con tanto artificio, e leggiadria, che quasi uscì fuor di me stesso, & bramoso di conoscere quei due gran Campioni, mi fermai alla porta, doue uiddi comparir Claudio Merulo, & Andrea Gabrielli, ambedua Organisti di San Marco, à quali dedicato me stesso, mi diedi à seguirarli, & in particolare il Signor Claudio, là doue egli con il sapere, & io con lo studio, lasciai l'uso cattiuo, apprendendo il huone; & questa è stata la principal cagione, che m'ha indotto à far questa fatica, acciò non incorrano li desiderosi di tal virtù ne gli errori, in cui io con molti altri cadei: là doue, quando si trouarà un ualent'huomo, che sappi, benissimo fantasia, & che passa difficoltà di Sonar la per il mal uso della mano, potrà con questa Regola facilmente ordinar le mani, & non perdere quella fantasia; il che auien ben spesso per il cattiuo uso della mano, che non si può fare una Tirata, un Gropo, o Tremolo, che stij bene, & quello che hanno nell'intelletto non possono con le mani mostrarlo; & questo è quello, che diceuo nel principio, d'un huomo ben proportionato, e poi non sia spedito di lingua, in guisa, che non può esprimere il suo concetto; la Lingua dell'Organo come sapete sono le mani, se queste non bene si reggono, defetta non poco. L'istesso auerrà ad un principiante, che suoni cose studiate, & imparate sconciamente, che se uouerà sonare regolarmente gli sarà à necessario lasciar tutto l'imparato, & pigliare li primi principij secondo questa Regola, come auco ad uno, che non habbi principio, che offeruando queste mie Regole, in breuissimo tempo diuerà perfetto.

Trans. Di modo che questa Regola sarà di giouamento à tutti, & à principianti, & à quelli che non hanno principio, & forse à molti ancora, che s'istimano astai.

Diru. Sia tutto in lode del Signore. Mi par vedere il Sig. Melchior Michele, è lui; andiamo, uo farli riuerenza.

Trans. Andiamo.

Diru. Faccio riuerenza alla V. S. Illustri e Sig. Cavaliere... Cau. Baccioni le mani R. P. e piacemi di ritrouarui appunto, per ringratiarui del fauore fattomi nella persona di questo Gentilhuomo. **Diru.** Non occorre ringratiarmi, che fauore è stato il mio, hauendo gratificato V. S. Illuster, ome anco questo Gentilhuomo.

Trans. Co'l tacere ui rendo le douute gratie, e duobni non poter sodisfare all'obbligo, & alla prontezza dell'animo vostro. E poi che ni neggio così pronto nel giouare al: ui mi parrebbe bene, se voi desste questa vostra Opera in luce, che giouareste à molti, e sodisfareste alle preghiere di tanti, & in particolare al Sig. Claudio Merulo.

Diru. Morsu, così pregato, mi contento di farlo, e dicano pur i male dicenti quel che più li piace. **Cau.** L'Opera per se stessa è utilissima, e giuditio osissima, e quando da altri non fosse difesa, bastaua il Sig. Claudio; oltre che potreste Dedicarla al Sereniss. Principe di Transiluania, per esser amatore di tutti li virtuosi... & in particolare di quelli che fanno tal Professione. **Diru.** Per la dependenza, che porto à quel Sereniss. Principe, nicolare di quelli che fanno tal Professione. **Diru.** Per la dependenza, che porto à quel Sereniss. Principe, e per la tutela, che sotto il nome Suo può hauer questa Opera uoglio Dedicargliela; perche mi persuado per la nobiltà dell'animo Suo, & anco delle rare qualità, come per relatione dall' Eccellentiss. M. Antonio Romanini Suo Organista, che li farà cosa grata: forse (e senza forse) mi disporrò con l'aiuto d'Iddio di mandare in luce

Dir. *S'io non erro (nè credo errare) quello che passa di là, è il Transilvano, che affrettandosi, mi dò a credere, che uada a'Frari, forse per ritrouarmi, voglio incontrarlo.*

Tr. *Dio ui Salui R. P. Diruta appunto ero in viaggio per ritrouarui.*

Dir. *E che ui e di nuouo?*

Tr. *Di nuouo v'è che hauendo fatto esperienza sopra tutte le Toccate mi sono riuscite benissimo, & nascendomi talhora dubbio, prendendo la Regola, restauo appagato. Et hebbi alquanto di difficoltà in particolare (il che non hebbi in tutto il resto) in quella vostra Toccata dell'Vndecimo, e Duodecimo Tuono, posta nel fine dell'altre Toccate.*

Dir. *Mi piace, che non ui resti dubbio, e tanto più, quanto siete sicuro interno la Toccata dell'Vndecimo, e Duodecimo Tuono, per esser più uariata; & perche ui haueuo dato Toccate sopra del grado del Salto buono, e cattiuo, il douer non uoleua ch'io lasciasse cosa più importante, come Tremoletti, e Groppeti, come quelli che fan riuscire l'Armonia più viuua, e leggiadra.*

Tr. *Il tutto con giuditio: ma desio anco sapere, perche non si osserua la Regola delle note buone, e cattiuue nel Diminuire, come si fa nel Contrapunto, e nel Comporre, essendomi stato necessario alcune uolte batter le note cattiuue nel principio, ò mezo della battuta, & anco esser cattiuue le note, che saltano.*

Dir. Se não me engano, aquele que por ali vai é o Transilvano! Por estar assim apressado, me parece que esteja indo à Frari me encontrar. Melhor ir, então, ao seu encontro.

Tr. Deus vos Salve, Rev. Pe. Diruta! Já estava a caminho para vos encontrar.

Dir. O que trazes de novo?

Tr. De novo digo-vos que, tendo praticado todas as *Toccate*, me saí muito bem. Quando me surgia alguma dúvida, consultando a Regra, ficava satisfeito – muito embora, tenha tido alguma dificuldade em particular, naquela vossa *Toccata* do décimo primeiro tom e naquela do décimo segundo, colocadas ao fim das outras *Toccate*.

Dir. Muito me agrada que não vos reste dúvida e que estejais seguro em relação às *Toccate* do décimo primeiro tom e a do décimo segundo – justamente por serem mais variadas. Uma vez que eu vos tinha dado *toccate* de salto bom e também de salto ruim, não poderia deixar de lado coisas mais importantes, como os *tremoletti* e *groppeti* – que tornam vivas e elegantes a harmonia.

Tr. Tudo sempre muito judicioso! Desejo, contudo, saber ainda a razão de se observar a Regra das notas boas e ruins nas diminuições, tal como se faz no contraponto e ao compor. Algumas vezes, tive que tocar notas ruins tanto no início como no meio do *tactus*, assim como saltar com notas ruins.

Dir. *A questo ui dico, che è uero, che nel Diminuire non si osserua questa Regola; ma doue si può osseruare è meglio: le Toccate son tutte Diminutioni, & è uero anco che u'entrano più cattiue, che buone; ma la velocità di esse fa sì, che non si senta cosa cattiua, anzi che le cattiue danno ben spesso gratia alle buone: poi che nel Diminuire più s'attende à far Passaggi vaghi, e leggiadri, che all'osseruanza, che voi dite.*

Tr. *Questo mi piace; ma ditemi per sapere il compimento della virtù di questa Regola, uno ch'habbi male abituata la mano, e che desidera regolarla, potrà con questa Regola?*

Dir. *Non è dubbio che potrà, & io per esperienza ne rendo fidelissima testimonianza: poiche essendomi stati dati cattiui principij, & in quelli per lungo uso fattoui l'habito, in guisa sì, che mentre sonauo, chi mi uedeua, & udiua, in uece di diletto, che prender ne doueuan, erano forzati ben spesso à ridere; ma che, auedutomi dell'errore nel quale mi giaceuo, mi risoluei d'uscirne, & cercando diuersi Paesi, finalmente venni in questa Illustrissima Città di Venetia, & sentendo nel famosissimo Tempio di San Marco un duello di due Organi risponderi con tanto artificio, e leggiadria, che quasi vscij fuor di me stesso, & bramoso di conoscere quei due gran Campioni, mi fermai alla porta, doue uiddi comparir*

Dir. Tendes razão em dizê-lo, pois, é verdade que na arte de diminuir não se observa esta regra, porém, aonde for possível considerá-la, fazei-o. As *toccate* são todas diminuições e, muitas vezes, aparecem mais notas ruins do que boas; contudo, devido à velocidade com que são tocadas, acabam não sendo ouvidas como coisa ruim porque, neste contexto, as notas ruins valorizam as boas. Além disso, para bem diminuir, se considera mais tocar passagens belas e graciosas do que, estritas, simplesmente.

Tr. Para demonstrar plenamente a virtude desta Regra, dizei-me: alguém que tiver mal formado a mão e deseje emendá-la, poderá fazê-lo através desta regra?

Dir. Sem dúvidas que sim e, dela, por experiência própria, dou fiel testemunho. Eu mesmo recebi princípios ruins e, por tê-los praticado longamente, me habituei de tal modo que, enquanto tocava aqueles que me viam e ouviam, ao invés do desfrutarem do deleite que esperavam, eram frequentemente constrangidos a rir. Reconhecendo o erro no qual me encontrava, resolvi superá-lo. Depois de uma longa procura, finalmente cheguei a esta ilustríssima cidade de Veneza. Ao ouvir no famoso Templo de São Marcos um duelo entre os dois órgãos, disputado com tanto artifício e elegância, quase saí de mim mesmo. Ansioso para conhecer aqueles dois campeões, finquei-me junto à porta – de onde vi surgirem Claudio Merulo e Andrea

Claudio Merulo, & Andrea Gabrielli, ambedua Organisti di San Marco, à quali dedicato me stesso, mi diedi à seguirarli, & in particolare il Signor Claudio, là doue egli con il sapere, & io con lo studio, lasciai l'uso cattiuo, apprendendo il buone; & questa è stata la principal cagione, che m'ha indotto à far questa fatica, acciò non incorrano li desiderosi di tal virtù ne gli errori, in cui io con tolti altri cadei: là doue, quando si trouarà un valent'huomo, che sappi, bonissima fantasia, che pata difficoltà di Sonarla per il mal'uso della mano, potrà con questa Regola facilmente ordinar le mani, & non perdere quella fantasia; il che auien ben spesso per il cattiuo uso della mano, che non si può fare vna Tirata, un Groppo, ò Tremolo, che stij bene, & quello che hanno nell'intelletto non possono con le mani mostrarlo; & questo è quello, che diceuo nel principio, d'un'houmo ben proportionato, e poi non sia ispedito di lingua, in guisa, che non può esprimere il suo concetto; la Lingua dell'Organo come sapete sono le mani, se questo non bene si reggono, defetta non poco. L'istesso auerrà ad un principiante, che Suoni cose studiate, & imparate sconciamente, che se vorrà sonare regolarmente gli sarà necessario lasciar tutto l'imparato, & pigliare li primi principij secondo questa Regola, come anco ad uno, che non habbi principio, che osseruando queste mie Regole, in breuissimo tempo diuerrà perfetto.

Gabrielli, ambos organistas de S. Marcos. Deles me tornei seguidor, especialmente do Senhor Claudio – ele com o saber e eu com o estudo.

E foi assim que consegui desvencilhar-me daquela prática ruim aprendendo a correta e por essa razão resolvi empreender esta obra, para que os desejosos de tal virtude não incorram nos erros que eu – como tantos outros – incorri. Assim, quando se encontrardes um *valent'huomo* que tenha conhecimento, boa fantasia, mas que encontre dificuldade para expressá-la – por um mau uso da mão – podereis com esta Regra facilmente ajudá-lo a ordenar as mãos sem, contudo, perder aquela fantasia. O mau uso da mão, muito frequentemente, dificulta executar uma *tirata*, um *groppo* ou *tremolo* satisfatoriamente, bem como demonstrar aquilo que se tem no intelecto [através das mãos]. É o que argumentava no princípio sobre um homem bem proporcionado que não é capaz de expressar-se a si mesmo, seus conceitos, por não ser expedido no idioma que fala. Como sabeis, a língua do órgão são as mãos do organista: se não regem bem, pouco ajudam.

O mesmo acontecerá a um principiante que toque coisas mal aprendidas e estudadas: se quiser tocar bem, com regra, deverá deixar de lado aquilo que aprendeu e se dedicar aos primeiros princípios desta regra. Se assim proceder – e, isto, digo também àquele que

Tr. Di modo che questa Regola sarà di giouamento à tutti, & à principianti, & à quelli che non hanno principio, & forse a molti ancora, che s'istimano assai.

Dir. Sia tutto in lode del Signore. Mi par veder il Sig. Melchior Michele, è lui; andiamo, uo farli riuerenza.

Tr. Andiamo.

Dir. Faccio riuerenza alla V.S. Illustre Sig. Caualiere.

Cau. Baccio le mani R. P. e piacemi di ritrouarui appunto , per ringratiarui del fauore fattomi nella persona di questo Gentilhuomo.

Dir. Non occorre ringratiarmi, che fauore è stato il mio, hauendo gratificato V. S. Illustre, come anco questo Gentilhuomo.

Tr. Co'l tacere ui rendo le douute gratie, e duolmi non poter sodisfare all'obligo, & la prontezza dell'animo vostro. E poi che ui ueggio cosi pronto nel giouare altrui mi parrebbe bene, se voi deste questa vostra Opera in luce, che giouareste à molti, e sodisfareste alle preghiere di tanti, & in particolare al Sig. Claudio Merulo.

Dir. Horsù, cosi pregato, mi contento di farlo, e dicano pur'i maledicenti quel che più li piace.

Cau. L'opera per se stessa è vtilissima, e giuditiosissima, e quando da altri non fosse

não tem conhecimento desta arte – em pouquíssimo tempo se tornará perfeito.

Tr. Essa regra, sem dúvidas, beneficiará a todos – os principiantes, àqueles que não conhecem esta arte, e ainda, a tantos outros que a estimam.

Dir. Tudo seja em louvor do Senhor!

Parece que vejo o Sr. Melchior Michele! Sim, é ele – vamos, pois, desejo fazer-lhe reverência.

Tr. Sim, vamos!

Dir. Reverencio a Vossa Senhoria, Sr. Cavaleiro.

Cav. Beijo vossas mãos, Rev. Pe. Diruta. Apraz-me muito vos encontrar agora para agradecer-vos do favor a mim feito na pessoa deste *gentilhuomo*.

Dir. Não é necessário agradecer, pois o prazer foi meu em assistir a vossa senhoria Ilustre, bem com a este cortesão.

Tr. Discretamente vos rendo os devidos agradecimentos e lamento não poder retribuir à altura a vossa generosidade e disposição. E, vendo-vos assim pronto a ajudar os outros, me pareceria oportuno que publicásseis esta obra – para o auxílio e clamor de muitos, e em particular, ao do Sr. Claudio Merulo.

Dir. Já que insistis, me alegro em fazê-lo logo – e que digam os maledicentes o que melhor lhes parecer.

Cav. A obra é por si mesma muito útil e judiciosa – e, se não fosse defendida por

difesa, bastauì il Sig. Claudio; oltre che potreste Dedicarla al Serenissimo Prencipe di Transiluania, per esser amatore di tutti li virtuosi, & in particolare di quelli che fanno tal Professione.

Dir. *Per la dependenza, che porto à quel Serenissimo Prencipe, e per la tutela, che sotto il nome Suo può hauer questa Opera uoglio Dedicargliela; e perche mi persuado per la nobilità dell'animo Suo & anco delle rare qualitadi, come per relatione dall'Eccellentissimo M. Antonio Romanini Suo organista, che li sarà cosa grata: forse (e senza forse) mi disporrò con l'aiuto d'Iddio di mandare in luce anco il Secondo Libro, che credo non sarà meno gioueuole di questo. Poiche per giungere alla perfettione di questa Scienza, ò arte,(che la uogliamo chiamare) si ricerca anco di sapere Intauolare qual si uoglia Canto, come anco di saper'il modo di far la fantasia, & la cognitione, e trasportatione di tutti li Tuoni, accomodati al Canto Fermo, & al Figurato, cosa necessaria ad ogni Organista.*

Tr. *Per esser cosa necessaria come voui dite, non dourete per qual si uoglia impedimento priuar'il Mondo di questa vtilità; e mi duole esser cosi presto di ritorno in Transiluania, che uorrei à viua voce impararla; ma poiche cosi non mi lece, mi goderò questo Primo Libro, aspettando con affettuoso desiderio l'altro, in tanto la R.V. resti felice.*

outros, vos bastaria o Sr. Claudio. Além disso, poderíeis muito bem dedicá-la ao Sereníssimo Príncipe da Transilvânia, que é protetor de todos os virtuosos, e em particular, daqueles que exercem tal profissão.

Dir. Pela obediência que devo àquele príncipe e pela proteção que sob o seu nome encontraria esta minha obra, desejo, sem dúvidas, a ele dedicá-la, pois, a nobreza de seu ânimo e suas distintas qualidades me fazem crer, bem como pelo seu organista, o Exmo. Maestro Antonio Romanini, que lhes será bem vinda. E, com o auxílio divino, possa, talvez, também publicar um segundo livro que acredito não ser menos necessário que o primeiro, já que para alcançar a perfeição nesta ciência ou arte – como queiramos dizer – se requer, ademais, saber pôr uma composição em tablatura, improvisar, e conhecer e, transpor, todos os tons – tanto em cantochão quanto em canto figurado, coisa necessária a todo organista.

Tr. Por ser necessário, como dissestes, não devais privar, por nada, o mundo desta útil obra. Lamento ter de retornar assim rapidamente à Transilvânia e não aprender pessoalmente tudo que ainda estais para ensinar. Mas como isso não me é permitido, ficarei, por ora, satisfeito com este primeiro volume – enquanto aguardo afetuosamente o segundo. Outrossim, não posso, senão, vos desejar felicidades.

*Dir. Et V. Sig. Vadi felicissima, che Iddio la
compagni.*

IL FINE

Dir. Igualmente – e que Deus vos
acompanhe.

FIM

SECONDA PARTE
DEL TRANSILVANO
DIALOGO

DIVISO IN QUATTRO LIBRI
DEL R. P. GIROLAMO DIRVTA
PERUGINO

Minore Conventuale di San Francesco,

ORGANISTA DEL DVOMO
D' A G O B B I O,

Nel quale si contiene il vero Modo, & la vera Regola d'intauolare
ciascun Canto, semplice, & diminuito con ogni sorte de diminu-
zioni: & nel fin dell'ultimo libro v'è la Regola, la qual scopre con
breuità e facilità il modo d'imparar presto à cantare.

*Opera nouamente dall'istesso composta, vtilissima, &
necessaria a' Professori d'Organo.*

CON PRIVILEGIO.



In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. MDCIX.

Libro I - Livro I

ALL'ILUSTRISSIMA SIGNORA
LA SIGNORA DUCHESSA
LEONORA URSINA SFORZA

Ridussi già in scritto molte cose della mia professione d'Organo, & parte ne diedi alle Stampe, indirizzandole al Prencipe Serenissimo di Transilvania; hora resolvendo di publicar il resto, che stà in carta con l'ordine del primo, & in Dialogo, & sotto gl'istessi nomi, hò insieme risoluto di raccomandarle alle protettione di V. E. come faccio, tenendo ferma speranza, che si come la prima Opera fù molto accetta à quel virtuoso Prencipe, così ella sia per aggradire nella picciola offerta la grandezza dell'animo mio, che nel riverir lei non si lascia vincere dalla grandezza sua, mentre se gl'opponne con l'estrema humiltà, con la quale dedico à V. E. l'Opera, e la devota servitù mia, & humilmente inchinandomeli da Nostro Signore Iddio le auguro compimento de suoi desiderii.

Da Gubbio il dì 25. Marzo. 1610.

*Di V. E. Illustrissima
Humilissimo Servitore*

F. Gieronimo Diruta Francescano.

À ILUSTRISSIMA SENHORA
A SENHORA DUQUESA
LEONORA URSINA SFORZA

Muitas coisas da minha profissão de organista já escrevi, e publiquei parte, dedicando ao Sereníssimo Príncipe da Transilvânia. Ora, tendo decidido publicar o restante – que está no papel tal como o primeiro, em Diálogo e com os mesmos personagens – resolvi recomendá-lo à proteção de V. Excelência, como faço, tendo firme esperança que, assim como a primeira obra foi bem acolhida por aquele virtuoso príncipe, esta também o seja, e lhe agrade.

Mesmo modesta esta oferta deseja manifestar a minha sincera vontade de lhe reverenciar – que, embora tamanha, não se compara à sua grandeza.

E é com extrema humildade que dedico a Vossa Excelência a obra e a minha devota servidão, pedindo solícito a Deus, nosso Senhor, o cumprimento dos seus desejos.

Gubbio, 25 de Março de 1610.

Do mais humilde servidor de Vossa
Excelência Ilustríssima,

Frei Gieronimo Diruta, franciscano.



TRANSILVANO

DIALOGO

DEL R. P. GIROLAMO DIRUTA PERUGINO
MINORE CONVENTUALE DI S. FRANCESCO

Sopra il vero modo de intavolare ciaschedun Canto.

Sobre a verdadeira maneira de entabular todos os tipos de Canto.

INTERLOCUTORI

TRANSILVANO, ET DIRUTA.

INTERLOCUTORES

TRANSILVANO E DIRUTA.



Tr. Hebbero in verità ragione i sapientissimi Greci, Padri, & cultori di tutte le buone lettere, di far tanto conto della Scientia della Musica, che quelli che di questa rara virtù fussero segnalatamente adornati, erano appresso di loro in istima di sapientissimi, & di dottissimi huomini; & tant'oltre penetrò nelle menti loro questa celebre opinione, che come Cicerone racconta Temistocle confessando ingenuamente essere di questa Scientia ignorante affatto, fu da quei Savij (ancorche nelle altre discipline eruditissimo fusse) tenuto in minor pregio, e in più bassa riputatione di quello, che l'altre parti di lui per avventura meritavano.

Voglio andare alla Libreria della Pigna, & dimandare del Padre Diruta se per ancora ha

Tr. Tiveram razão, em verdade, os sábios Gregos – pais e cultores de todas as boas letras – de ter em alta estima a Ciência da Música. Aqueles distintamente ornados com tal rara virtude eram muito estimados pelos seus sábios e doutos homens e por tantos outros, e esta célebre opinião se difundiu profusamente.

Cícero narra que Temístocles tendo admitido ingenuamente ser, nesta Ciência, de fato ignorante – mesmo que fosse muito erudito em outras disciplinas – foi, a despeito do que os seus outros conhecimentos porventura mereciam, tido entre aqueles sábios com menor valor e em mais baixa reputação...

Prudente, então, seria ir à Livreria da Pinha e perguntar ao Padre Diruta se ele já publicou o

dato alla Stampa il Secondo Libro, il quale promise di dare: ma s'io no erro o traveggio mi pare di vederlo, è desso in vero: voglio andare ad incontrarlo, acciò non mi uscisse di vista tra tanto populo, Iddio vi Salvi P. Diruta.

Dir. *O, ò, bacio le man di V. S. ò quanto mi è caro di vederla, e di servila.*

Tr. *Apunto era in strada per dimandare di V. S. & per intendere se haveva ancor dato alla Stampa il Secondo Libro tanto da Professori desiderato & aspettato.*

Dir. *Per ancora no l'ho compito, la cagione si è stata l'infermità lunga, che mi soprugiunse; ma hora con l'aiuto di sua Divina Maestà voglio sodisfare a quanto io promissi.*

Tr. *Et io più d'ogni altro la prego, e bramo di sapere, e d'apprendere tenacemente la vera maniera, & il vero metodo d'intavolare qual Canto si voglia, semplice, ò diminuito, & con ogni sorte di diminutione: di poi il modo di fare la fantasia con le regole del Contraputo commune, & osservato. Terzo la cognitione, e formatione di tutti i Tuoni, con le loro trasportationi. Quarto le finitioni de gl'Inni, e de i Magnificat musicali con i Canti fermi appartenenti per rispondere al Choro: e finalmente bramo d'esser instruito nella cognitione de gli accoppiamenti de i Registri, per farli fare diversi effetti, se cosi però farà in piacere.*

“Segundo Livro” como prometera.

E, se não me engano, parece que o vejo: é ele!

Vou ao seu encontro antes que o perca de vista entre tanta gente.

- Deus vos Salve, Pe. Diruta.

Dir. Beijo as mãos de V. Sa.: quanto me é caro vê-lo e servi-lo.

Tr. Estava já a caminho para perguntar-lhe se havia já publicado o “Segundo Livro” – tão desejado e aguardado pelos professores.

Dir. Ainda não o completei, por causa de uma longa enfermidade que me sobreveio. Porém, agora, com a ajuda da sua Divina Majestade, desejo cumprir o que prometi.

Tr. Eu, mais do que qualquer outro, anseio saber e aprender tenazmente a correta maneira e o verdadeiro método para entabular todo tipo de canto – simples ou diminuído, e com toda sorte de diminuições; depois, como improvisar de acordo com as regras do Contraponto *comum* e *estrito*; em terceiro, o conhecimento e a formação de todos os Tons, com as suas transposições; em quarto, os finais dos Hinos e dos *Magnificat* musicais com os Cantochoãos adequados à responder o Coro; e, finalmente, anseio ser instruído no conhecimento da combinação dos Registros do órgão [registração], a fim de realizar com estes, diversos efeitos – se assim, porém, vos for conveniente.

Dir. *Ecco mi quà pronto per compiacerla, ritiriamoci alla Stanza.*

Tr. *Andiamo che vu' hora mi par mille anni.*

Dir. *Non sò se potremo in questo spatio di tempo di tutte le cose discorrere, che m'ha in compendio di sopra accenato, & che è quasi l'anima del mio Secondo Libro. Tuttavia ci proveremo, & per non perder tempo è bene, dal muodo dell'intavolare incominci.*

Tr. *Dipende dalla sua lingua, e comenci a suo piacere, ch'io vi starò attentissimo.*

Regola de intavolar qual si voglia Cantilena.

Dir. *In tutte le professioni è sommamente necessario saper le sue Regole, senza le quali sarebbe un'incaminare al buio. Hor state attento. Primieramente in due modi vi voglio dimostrare lo stile c'havete da tenere ad intavolare semplicemente senza diminuitione. Prima dovete haver la Cartella rigata, e partita, ecceto le due ultime poste, delle quali una sarà di cinque righe, et l'altra di otto, come troverete in diversi luoghi: e poi pigliarete la parte del soprano, et lo partirete à due battute per casella.*

Nella segue[n]te posta il Contr'alto, seguitando poi con l'istesso ordine il Tenore, & il Basso, come per gl'esempij più chiaramente intenderete. Divise c'haverete tutte le parti, incominciarete ad intavolare il Soprano nelle cinque righe à due battute per casella, // e poi intavolarete il Basso sopra le

Dir. *Eis-me aqui pronto a satisfazê-lo. Caminhemos, então, para a minha sala.*

Tr. *Vamos, que vossa hora me parece mil anos.*

Dir. *Não sei se podemos neste curto espaço de tempo discorrer sobre todas as coisas que, em resumo, acima me sinalizastes e que são quase a alma do meu Segundo Livro.*

Todavia, o tentaremos. E, para não perder tempo é bom começarmos com o modo de entabular.

Tr. *Depende da sua língua: começai à vossa vontade, que estarei muito atento.*

Regra para Entabular qualquer composição.

Dir. *Em todas as profissões é sumamente necessário saber as suas regras, sem as quais seria como caminhar no escuro. Ora, estai atento. A princípio, de dois modos vos quero demonstrar o estilo que tereis de observar quando entabulardes de maneira simples, sem diminuições. Primeiramente, devei ter a folha pautada e dividida – exceto nas duas últimas pautas, das quais, uma será de cinco linhas e a outra, de oito, como podeis ver em diversos lugares. Depois tomei a parte do Soprano e dividi-a em dois *tactus* por compasso.*

*Na seguinte, dispõe o Contralto, seguindo depois, na mesma sequência, o Tenor e o Baixo – como vereis mais claramente nos exemplos. Estando todas as partes divididas, devei começar a entabular pelo Soprano, nas cinco linhas, dois *tactus* por compasso. Depois, entabulareis o Baixo nas oito linhas,*

oto righe: Avertendo di fare le notte dritte à quelle del Soprano, & che le gambe delle Notte del Soprano siano voltate in sù & quelle del Basso in giù, per poter meglio accomodare le parti di mezo.

Intauolate c'hauerete le parti estreme, intavolarete il Tenore nelle otto righe, sopra il Basso, qual verrà à fare una di queste consonanze, Unisono, Terza, Quinta, Sesta, ouer? Ottava, avertendo, che quando passa l'Ottava sopra il Basso, bisogna intavolarlo sotto al Soprano nelle cinque righe.

Similmente il Contralto s'intauola sopra il Basso, e sopra, ouer disotto Al Tenore. E quando passa l'Ottava sopra il Basso, si porra nelle cinque righe di sotto, over di sopra al Soprano: & anco, è d'avertire, che alle volte il Tenore passa di sotto al Basso. Le parti di mezo, cioè il Tenore, & il Contralto s'accomodano come piu piace, nelle otto righe, ouero? Nelle cinque, per commodità di fare le diminutioni. Et per facilitarvi, incominciarò à partire un Canto à due voci à tre, e à quattro. Inteso c'haverere il modo di partire, & intavolare à quattro, porrete poi anco (anche?) intavolare à cinque, à sei, à sette, & anco à otto, osservando il medesimo ordine.

observando alinhar as notas àquelas do Soprano e dispor as hastes das notas do Soprano voltadas para cima e aquelas do Baixo, para baixo – a fim de melhor acomodar as partes do meio.

Tendo entabulado as partes extremas, entabulareis o Tenor nas oito linhas, sobre o Baixo – o qual fará uma destas consonâncias: Uníssonos, Terça, Quinta, Sexta ou Oitava. Observei que, quando o âmbito do Tenor ultrapassar uma Oitava sobre o Baixo, será necessário entabulá-lo abaixo do Soprano, nas cinco linhas. Semelhantemente, o Contralto deve ser entabulado [uma oitava] sobre o Baixo, acima ou abaixo do Tenor. Quando, contudo, ultrapassar o âmbito de uma oitava acima do Baixo, devei escrevê-lo nas cinco linhas, abaixo ou acima do Soprano. Observei, também, que às vezes, o Tenor cruza a linha do Baixo. As partes do meio, ou seja, o Tenor e o Contralto, se acomodam como mais convêm, nas oito, ou nas cinco linhas, para mais convenientemente se fazerem as diminuições. Para vos facilitar, começarei dividindo um Canto a duas, três e a quatro vozes. Uma vez entendido o modo de dividir e entabular a quatro, podereis depois, também, entabular a cinco, a seis, a sete e também a oito, observando sempre a mesma instrução.

Partitura à Due Voci.

Partitura a duas vozes.

Partitura à due Voci.

The image shows a musical score for two voices, titled 'Partitura à due Voci.' It consists of two systems of staves. The first system has two staves, and the second system also has two staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines, typical of a vocal score from the 17th or 18th century.

Tr. Digratia dichiaratemi, com'hò da fare li Unisoni, perche trovo nella Quinta casella, che la Seconda croma del Soprano fa Unisono con il Tenore.

Dir. Quando trovarete una parte, ch'entra Unisono nell'altra, e che tutte due faccino qualche soggetto, over risposta, bisogna battere l'Unisono con tutte due le mani, & che doppò battuso l'Unisono, una delle parti stia ferma, & l'altra faccia il suo viaggio.

Similmente quando comincia la fuga nel Unisono, nella prima over seconda parte della battuta, è necessario battere l'Unisono per far sentire la fuga. Questo è quanto dovete osservare intorno all'Unisono non tanto à due, ma anco à tre, à quattro, & à pin voci in tutte le parti, Hor c'hauete inteso il modo di far la partitura à due voci, seguitiamo l'ordine di partire, & d'intavolare à trè voci.

Tr. Dizei-me como devo proceder com os uníssonos, pois vejo que, no quinto compasso, a segunda colcheia do Soprano faz uníssonos com o Tenor.

Dir. Quando encontrardes uma parte que faz uníssonos com outra, e que ambas façam algum *soggetto* ou resposta, é necessário tocar o uníssonos de ambas as vozes; depois de marcado o uníssonos, uma das partes deve ficar parada e a outra continuar o seu caminho. Igualmente, quando uma imitação partir do uníssonos, na primeira ou segunda parte do *tactus*, é necessário tocar o Uníssonos para que se faça perceber a imitação. Isto devei observar – sobre o Uníssonos – não somente a duas, mas também a três, a quatro, e a “n” vozes e, em todas as partes-vozes. Agora que entendestes o modo de fazer uma partitura a duas vozes, sigamos com a ordem de dividir e de entabular a três vozes.

Partitura à Tre Voci.

This musical score is titled "Partitura à Tre Voci" and is for the piece "O TRANSILVANO". It is arranged for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) and piano accompaniment. The score is written on a grand staff with three vocal staves and a piano accompaniment staff. The music is in a common time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation for the vocal lines. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain multiple notes for the voices, suggesting a complex vocal line. The overall style is characteristic of 19th-century Italian opera or oratorio music.

Tr. Trovo nel principio dell'intavolatura, che la parte de mezzo è intavolata nelle cinque righe, & le pause del Soprano non l'havete poste, si come havete fatto quelle del Basso, & similmente del Soprano. (Alto?)

Dir. Vi rispondo, che quando le cinque righe, ouer le otto sono occupate da qualche parte, no si devono mettere le pause, acciò non intrichino le notte. Li sospiri, alle volte si mettono per fare intendere le parti quando entrano, & anco per accompagnare le notte, come si vede nella quinta casa, con la parte di mezzo, & anco nel principio della nona casa nella parte del Soprano. Nella decima quarta casa trovarete, che non metto il Soprano della terza parte, perche la fuga entra Unisono, con il Basso.

Tr. Il tutto hò inteso benissimo, seguitare l'intavolare à quattro.

Tr. Vejo, no princípio da tablatura, que a parte do meio está entabulada nas cinco linhas e que não colocastes as pausas do Soprano – assim como fizestes com aquelas do Baixo e do Contralto.

Dir. Respondo-vos que, quando as cinco linhas ou as oito são ocupadas por qualquer parte ou voz, não se devem colocar as pausas – para que não sejam confundidas com as notas. As pausas, às vezes, são colocadas para dar maior clareza às entradas das partes e, ainda, para acompanhar as notas – como podeis ver no quinto compasso, na parte do meio, ou, ainda, no princípio do nono compasso, na parte do Soprano. No décimo compasso vereis que eu não coloco o Soprano na terceira parte, porque a fuga entra em unísono com o Baixo.

Tr. Entendi tudo muito bem. Podeis prosseguir com a regra para entabular a

Dir. Vi voglio partire, & intavolare un mio Ricercare, qual feci nel principio de' miei studij con le fughe reverse.

quatro. **Dir.** Quero-vos dividir e entabular um *ricercare*, de minha autoria, que compus no início dos meus estudos sobre fugas reversas.

Ricercare a 4. Partitura, SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO 5

Intavolatura

6

LIBRO PRIMO.

This page contains a musical score for 'LIBRO PRIMO', page 6. The score is written on ten systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several measures with a whole rest, particularly in the lower staves of the second and third systems. The music is organized into measures by vertical bar lines, and some phrases are grouped together with curved braces. The overall style is characteristic of early printed musical notation.

SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO

This musical score is a multi-stemmed piece, likely for a string quartet or a similar ensemble. It consists of 11 systems of music, each with four staves. The notation is dense, featuring a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain complex rhythmic patterns. The overall style is characteristic of 19th-century musical notation, with a focus on intricate melodic and harmonic development. The paper shows signs of age, with some darkening and wear, particularly in the lower right corner.

8 LIBRO PRIMO.

The image displays a page of musical notation for the second part of the Transilvano, Libro Primo. The page is numbered 8 in the top left corner. The title 'LIBRO PRIMO.' is centered at the top. The music is arranged in 12 systems, each containing four staves. The notation is dense, featuring a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several phrasing marks, such as slurs and breath marks, throughout the score. The overall style is characteristic of 17th-century Italian lute tablature or early keyboard music.

Soggetto. SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO

This musical score is arranged in two systems, each containing four staves. The notation is primarily rhythmic, featuring vertical stems and diamond-shaped notes. The first system consists of four staves of music. The second system also consists of four staves, with the right-hand staves containing significant blank space, suggesting a continuation of the piece on the following page. The score includes various musical symbols such as stems, beams, and diamond-shaped notes, typical of early manuscript notation.

Tr. *Il Ricercare è bello, & artificioso, & credo di cavarne gran frutto nel sonarlo, si come hò fatto à vederlo partito, & intavolato. Mi resta di vedere il modo, che s'intavola à più di quattro voci.*

Dir. *Nel intavolare à più di quattro, si osserva l'istesso ordine; ma si trovano le compositioni à cinque, & à sei con due Tenori, ouer con due Contralti, & anco con due Soprani, & due Bassi. Trà quelle parti simili, ci nascono delli unissoni; bisogna avertire di non lasciar la parte, che fa la fuga, & che la fuga si faccia intendere più, che sia possibile. Un'altro avertimento vi voglio dare; alcune volte trovarete il Soprano, & il Basso tanto estremi, che non potrete arrivare nè con l'una nè con l'altra mano à far le consonanze. Quando una delle parti estreme facesse la fuga, in modo alcuno non si deve lasciare. Quando poi vi sarà accompagnamento di consonanze, potrete accommodarvi à vostro modo, pur che non lasciate l'Armonia priva di Consonanze; come per esempio: Se il Soprano Sarà tanto estremo con il Basso, che non si possa arrivare alle parti di mezo, potrete fare altri accompagnamenti, & il simile farete quando le parti di mezo farano la fuga.*

Tr. *O ricercare é belo e artificioso: creio que obterei grande proveito ao tocá-lo vendo suas partes separadamente e, depois, entabuladas. Dizei-me, padre, como se entabula a mais de quatro vozes?*

Dir. *Para se entabular a mais de quatro, devei observar a mesma ordem, porém, notei que existem composições a cinco e a seis partes, com dois tenores ou com dois contraltos, ou, ainda, com dois sopranos e dois baixos. Entre aquelas partes semelhantes, frequentemente surgem uníssonos. Por isso, é necessário prevenir-vos para que não abandoneis nunca a parte que faz a imitação, para que a fuga se faça entender da melhor maneira possível.*

Outra observação vos quero ainda fazer: algumas vezes encontrareis o soprano e o baixo tão distantes entre si, que não podereis alcançá-los nem com uma nem com a outra mão para fazer as consonâncias. Quando uma dessas partes extremas fizer a fuga, de modo algum se deve deixá-la. Quando, porém, for acompanhamento das consonâncias, podereis vos acomodar ao vosso modo para não deixar a harmonia privada de consonâncias. Se o soprano, por exemplo, estiver muito distante do baixo, de modo que não possais alcançar as partes do meio, podereis fazer outros acompanhamentos. O mesmo devei fazer quando as partes do meio cantarem a fuga.

Tr. *Quando il Soprano, ouero il Basso sarà estremo, & che faccia la fuga vna parte di mezo, potrò io collocare il Soprano all'Ottava bassa, & la parte del Basso, all'Ottava alta, per poter fare la fuga di mezo?*

Dir. *Alcune volte lo potrete fare, & alcune volte nõ volendo trasportare il Basso all'Ottava di sopra; douete auertire, che il Tenore non faccia Quarta di sotto al Basso, che non staria bene: così il Soprano trasportato all'Ottava bassa, opria impedire le parti di mezo. Quando non nascerà tale incoueniente lo potrete fare: Nascendo poi potrete accommodare il Soprano una Terza, ò Quarta, ouer Quinta bassa, pur che accordi con le altre parti, & che non faccia due Quinte, nè due Ottaue.*

Tr. *Resto capace del tutto, desidero d'intendere il secondo modo d'intauolare. Fato c'hauete buona pratica d'intauolare sopra alla Partitura, assai più facile vi sarà questr'altro secondo modo: poi che senza partitre le parti potrete intauolare, osseruando però il modo sudetto, prima incominciarete ad intauolare il Soprano, e il Basso, & poi le parti di mezo.*

Tr. *Il Secondo modo d'intauolare è come il primo, anzi mi sarà così facile, come è stato questo, spero presto conseguire il mio desiderio.*

Tr. Quando o soprano ou o baixo estiverem distantes e a fuga for feita por uma parte do meio, poderei colocar o soprano uma oitava abaixo e a parte do baixo uma oitava acima, para poder fazer a fuga do meio?

Dir. Algumas vezes o podereis fazer e outras, não. Querendo transpor o Baixo uma oitava acima, devei observar que o Tenor não fique distante uma quarta abaixo do Baixo – o que não seria bom. O soprano transposto uma oitava abaixo não deve atrapalhar as partes do meio. Quando não for assim, podereis fazê-lo. Entretanto, se assim o for, podereis acomodar o Soprano uma terça, quarta ou quinta abaixo, de modo que concorde com as outras partes e que não faça duas quintas nem duas oitavas (ocultas ou paralelas).

Tr. Entendo tudo. Desejo agora aprender o segundo modo de entabular.

Dir. Uma vez que tiverdes feito boa prática do entabular sobre uma partitura, bem mais fácil vos será este segundo modo, pois podereis entabular sem precisar separar as partes, observando sempre, porém, o modo já dito: primeiro devei entabular o Soprano e o Baixo, e depois, as partes do meio.

Tr. O segundo modo de entabular é como o primeiro, porém, mais fácil para mim, uma vez que não precisarei me submeter àquela fadiga de separar as partes. Se entabular diminuído for fácil assim, como foi este, espero rapidamente satisfazer o meu desejo.

Dir. *L'intauolare diminuito è vn'arte giudiciosissima, & si ricerca essere buon Cantore, & anco buon Contrapuntista.*

Tr. *Col dipingermela tanto difficile mi fate passar la voglia.*

Dir. *Al bello ingegno vostro son facili tutte le cose non vi si ricorda quando nel Primo libro trattaumo cose difficili, & oscure, che con essempij facili, vi rendeuano chiarissime, & facilissime? Più facile vi sarà l'intauolare diminuito; perche esaminando diuersi essempij, che sono per darui, & l'intauolature de diuersi valenthuomini, & inparticolare quelle di Claudio Merulo, il quale più de ogn'altro si è affaticato in questa bell'arte d'intauolare diminuito come si vede in diuerse sue Opere stampate; Messe, Ricercari, Canzon alla Francese, e Toccate. Oltra di questo vi darò un'altra Regola d'intauolare diminuito sopra alcune lettere, tanto facile, che v'innanimeranno à seguitar questa bella, & honorata impresa.*

Tr. *Horsù già che la cortesia vostra m'assicura à prendere animo, & che le cose difficili le riducete à tanta facilità, come hò per l'adietro fatto esperienza, voglio in questo ancora, valerme de tutte le mie forze.*

Dir. *Douete primieramente sapere, che l'intauolare diminuito, si deue fare nelle parti, che non fanno la fuga, e quando anche si volesse diminuire la fuga, si deue auertire,*

Dir. Entabular diminuído é uma arte muito judiciosa que requer ser bom cantor e bom contrapontista.

Tr. Descrevendo assim tão complicado me fazeis desanimar.

Dir. Ao vosso belo engenho são fáceis todas as coisas. Não vos lembrais de quando, no primeiro livro, tratávamos de assuntos muito difíceis e obscuros, porém que, com exemplos muito fáceis vos apresentavam muito claros e compreensíveis? Mais fácil para vós será a aprendizagem do modo de se entabular diminuído, pois podereis examinar os diversos exemplos que estou para apresentar-vos, bem como as tablaturas de diversos *valent'huomini* e, em particular aquelas de *Claudio Merulo* – que, mais que outros, se dedicou a esta bela arte de entabular diminuído como se vê em diversas de suas obras editadas: missas, *ricercari*, *Canzone alla Francese* e *Toccate*. Além disso, vos apresentarei uma outra Regra para entabular diminuído sobre algumas letras, tão fáceis, que vos animará à prosseguir neste belo e honrado empreendimento.

Tr. Agora mesmo – já que a vossa cortesia me assegura animar-me – sei que facilitais, como já pude experimentar, todas as coisas difíceis e, nisto, quero empregar todas as minhas forças.

Dir. Devei primeiramente saber que só se entabular com diminuições as partes que não fazem a *fuga*. Mesmo quando quizerdes diminuir a *fuga*, devei observar que aquela

che quella diminutione la facciano tutte quelle parti, che fanno l'istessa fuga, ò siano di Semiminime, ò crome, ò semicrome, ouer biscrome. con cinque sorte de diminutioni s'hà da intauolare, la prima chiamaremo Minuta la seconda Groppi, la terza Tremoli, la quarta Accenti, & la quinta Clamationi. E di ciascuna di queste diminutioni ve ne darò qui di sotto variati essempij, & poi vi diminuirò tutte le parti d'un Canto à Quattro di poche notte, acciò potiate con breuità, & facilità il tutto ben intendere.

mesma diminuição seja feita em todas as partes que façam a mesma *fuga* – em semínimas, colcheia, semicolcheia ou fusa. De cinco modos podeis entabular as diminuições. Ao primeiro chamaremos *minuta*, ao segundo, *Groppi*, ao terceiro, *tremoli*, ao quarto, *accenti* e ao quinto, *clamationi*. De cada uma destas diminuições vos darei abaixo, variados exemplos e depois vos diminuirei todas as partes de um canto, a quatro, e de poucas notas, para que possais, com brevidade e facilidade, entender tudo muito bem.

Soggetto. SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO. 11

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are alto clefs, and the fourth staff is a bass clef. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation, featuring various note values and rests.

Minuta sopra la parte del Soprano.

The second system consists of two staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. The top staff contains a highly rhythmic and melodic line with many sixteenth notes, while the bottom staff provides a harmonic accompaniment with longer note values.

Alto n. do.

The third system consists of two staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. The top staff features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes, while the bottom staff provides a harmonic accompaniment.

Minuta sopra la parte del Basso.

The fourth system consists of two staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. The top staff contains a melodic line with many sixteenth notes, while the bottom staff provides a harmonic accompaniment.

Alto modo.



Diug: fe forte di Groppi sopra l'accadenze.



Tremolo di Minira.



Clanationi.

Accenti.



Tr. *L'intauolar diminuito è più difficile assai di quel, che mi pensauo. Digratia dichiaratime quelle diminutioni fatte sopra la parte del Soprano, & anco sopra l'altre parti, quali entrano vna nell'altra, & viene à perdere parte della sua armonia, & alle volte tutta.*

Dir. *Non vi smarrite cosi alla prima, & habbate pazienza di capir quel che dico, & anco d'esaminar bene gli essemi: la minuta può entrare nell'altre parti: auertendo di batter il principio delle consonanze piu, che sia possibile per far sentir tutte le parti: fate poi, che sorte de diminutione vi piace. Il diminuir osseruato, è secondo c'hauete visto nelli sopradetti essemi, che la prima nota e l'ultima della minuta vada sopra à quella nota, che è diminuita, & che la minuta vada à trouar la seguente nota, o sia di grado, ouer di salto. Quando sarà di grado, l'ultima notta della minuta si potrà anco terminare all'ottava di sopra, ouer di sotto, pur che vadra trouar la seguente nota. Osseruando questa Regola non mai nascerà inconueniente alcun di due Ottaue ne di due Quinta; & non si verrà à guastare la compositione, ne tam poco la sua Armonia. Alla quale alle volte hò visto, & sentito intauolate alcune Cantilene, che per causa di tante diminutioni perdono la loro Armonia, & vaghezza.*

Tr. Entabular com diminuições é muito mais difficil do que eu pensava. Poderias explicar-me aquelas diminuições feitas sobre a parte do Soprano – e também sobre as outras partes – que ao passarem de uma voz para a outra acabam perdendo parte do seu som e, às vezes, todo.

Dir. Não vos perturbeis assim rapidamente. Tende paciência para entender aquilo que digo e também de examinar bem os exemplos. De fato, a *minuta* pode entrar nas outras partes e por isso, devei marcar bem o início da frase tanto quanto for possível – para que se possa ouvir a imitação em todas as partes.

Fazei, portanto, aquele tipo de diminuição que mais vos agradar.

O diminuir *osservato* é, segundo o que vistes nos exemplos acima dados, quando a primeira nota e a última da *minuta* caem sobre aquela nota que é diminuída, bem como quando a *minuta* encontra a nota seguinte, tanto por grau conjunto quanto por salto. Quando for por grau conjunto, a última nota da *minuta* poderá, também, terminar na oitava de cima ou de baixo, a fim de encontrar a nota seguinte. Observando esta regra nunca acontecerá nenhum inconveniente de oitavas ou quintas paralelas, e não se corromperá a composição, nem tampouco a sua harmonia. De fato, algumas vezes, vi e ouvi entabularem algumas canções, de um modo tal que, por causa das muitas diminuições, acabavam perdendo a sua harmonia e beleza.

Tr. *Non si potriano far le Diminutioni senza guastar la propria Compositione, & la sua propria Armonia.*

Dir. *Anzi s'ogni volta, che farete, le Diminutioni in luogo doue non ci sia fuga di note negre, ouer ch'alcune parti, o tutte vadino insieme per far qualche vaghezza, non si guastarà la Compositione, nè anco le torrete la sua propria Armonia. Le Diminutioni vogliono esser fatte sopra à quelle notte, che non fanno fuga, ouer soggetto. Et se volete diminuire la fuga, fate, che tutte le parti facciano l'istessa Diminutione, come di sopra u'accenai. Ancora potrete diminuire quelle notte, che accompagnano la fuga; per farui capace del tutto, alla presenza vostra voglio intauolare due Canzoni, vna di Giouanni Gabrielli, & l'altra di Antonio Mortaro. La prima Canzone è di notte negre, & hà le fughe strette, che la volesse diminuire, gli leueria la sua vaghezza: altre diminutioni non le si può fare, che tremoli, & groppi.*

L'altra Canzona la partirò, & intauolarò con tutte le sorte de Diminutioni, accio potiate vedere sopra à quali notte son fatte le diminutioni; la minuta sarà segnata con M. il Groppo con G. il tremolo con Tr. L'accento con A. & la clamatione con C. E da queste Canzone impararete il modo d'intauolar semplice, & diminuito, senza guastare le proprie Compositioni, & vaghezze loro.

Tr. Acredito que não se possam fazer as diminuições sem corromper a composição em si e a sua harmonia.

Dir. Ao contrário: quando fizerdes diminuições onde não for a *fuga* de notas rápidas ou quando algumas ou todas as partes fizerem a mesma ornamentação, não corrompereis a composição, nem tampouco a mutilareis. As diminuições devem ser feitas sobre aquelas notas que não fazem *fuga* ou *soggetto*. Então, se quiserdes diminuir a *fuga*, fazei com que todas as partes realizem a mesma diminuição, conforme indiquei. Podereis, ainda, diminuir aquelas notas que acompanham a imitação.

E, para fazer-vos de tudo capaz, na vossa presença, quero entabular duas *canzoni*: uma de Giovanni Gabrielli e outra de Antonio Mortaro. A primeira Canzona é de notas rápidas e tem as *fugas* em *stretto*, o que significa que não devais fazer outras diminuições senão apenas *tremoli* e *gropi*, pois outras subtrairiam toda a sua graça.

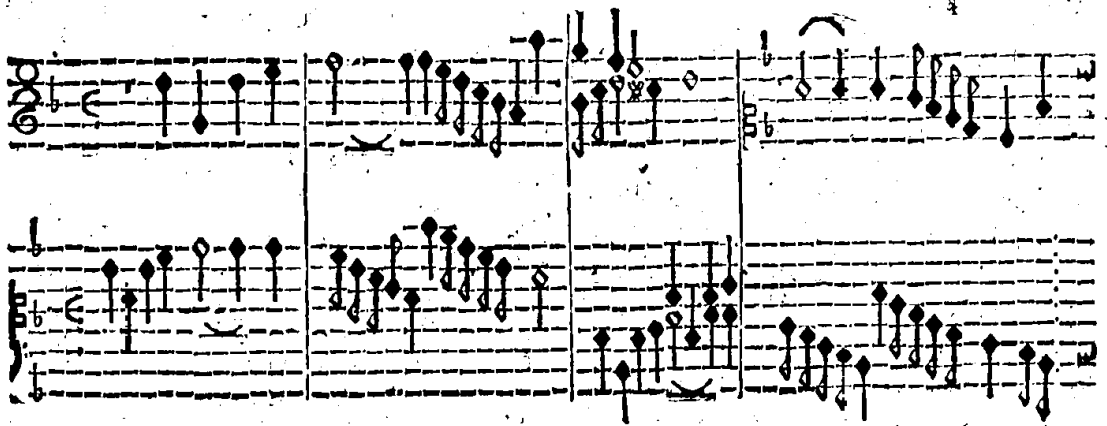
Dividirei e entabularei a outra *canzona* com toda sorte de diminuições, para que vejais sobre quais notas podem ser feitas as diminuições. A *minuta* será sinalizada com “M”. O *groppo* com “G”. O *tremolo* com “T”. O *accento* com “A”, e a *clamatone* com “C”. Com estas *Canzone* certamente aprenderéis a entabular simples e com diminuições, sem corromper sua própria constituição e graça.



CANZONE DI GIOVANNI GABRIELLI

Detta la Spiritata.

INTAVOLATURA.



SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO 15

This musical score is arranged in five systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a style characteristic of early 20th-century Italian folk music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The notation includes various ornaments such as slurs, ties, and accents. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

This page contains a musical score for two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The first system features a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system includes a section with a dense, rapid sixteenth-note passage in the treble staff, followed by a return to a more melodic style. The score concludes with a final cadence in both staves.

SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO

This musical score is arranged in a grand staff format, consisting of seven systems of two staves each. The notation is written in a style characteristic of early 20th-century folk music manuscripts. The upper staff of each system typically features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), with a common time signature. The lower staff uses a bass clef. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often appearing in pairs or groups. There are several instances of asterisks (*) placed above notes, which may indicate specific performance techniques or editorial markings. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain fermatas. The overall structure suggests a single melodic line with a supporting bass line, typical of a piano or guitar accompaniment for a vocal or instrumental piece.

LIBRO PRIMO.

Canzone d' Antonio Mortaro detta l' Albergona partita, & Intavolata.

The image displays a musical score for a piece titled "Canzone d' Antonio Mortaro detta l' Albergona partita, & Intavolata". The score is written in a single system with two staves, a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece begins with a simple melody in the treble staff, which is then repeated in the bass staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A section of the score is marked "Intavolatura diminuita." and contains more complex, ornamented passages. This section includes several measures with the letter "M" written below the notes, likely indicating mordents or similar ornaments. The score concludes with a final cadence in the treble staff.

SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO 19

This musical score is arranged in two systems, each containing five staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The middle three staves are for piano accompaniment. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: 'M' (mezzo-forte) and 'C' (crescendo) are placed above notes in the piano parts, while 'G' (forte) is placed below notes in the bass line. The notation includes stems, beams, and note heads, with some notes having stems pointing downwards. The score is divided into measures by vertical bar lines.

LIBRO PRIMO.

This page contains a musical score for 'LIBRO PRIMO', page 20. The score is written on 14 staves, organized into seven systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and bar lines. The music is presented in a traditional manuscript style with clear, legible notation.

SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO

This musical score is arranged in a system of ten staves. The first four staves are grouped together, followed by a double bar line. The fifth and sixth staves are also grouped together, followed by another double bar line. The seventh and eighth staves are grouped together, followed by a third double bar line. The ninth and tenth staves are grouped together. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'M' and 'G'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Tr. *Certo che mi par cosa impossibile l'intauolar diminuito senza la cognitione, & pratica del Contrapunto, & si ritrouano in grandissimo errore tutti quelli, che tengono il contrario.*

Dir. *Voi dite il vero, che chi vorrà intauolare diminuito con qualche fundamento gli sarà necessaria tal cognitione. Et per aggiungere alla perfezione di questa bella, & artificiosa scienza, si richiede non solamente la cognitione del Contrapunto mà anco esser pratico compositor, per poter sonar di fantasia. Non hauete alcune volte sentito qualche Organista far vna intrata in vn'Organo con vna bella dispositione di mano, che par che voglia far cose grande. Ma come a da imitar li canti del Choro, ò siano canti fermi ò figurati, non tanto imita le fughe, mà non suona per quel tuono che'l Choro canta. Tutto questo procede dal non hauer cognitione del Contrapunto. Si che volendo voi arriuare alla perfezione dell'opera incominciata, disponeteui dunque d'aquistare il Contrapunto, e la compositione, che con questo mezo verrete ad intauolar diminuito, & sonar bene di fantasia.*

Tr. *Per esser cosa tanto necessaria, non voglio in modo alcuno tralasciarla, & se per lo a dietro, non m'hauete negato cosa alcuna, spero, che per l'auenire farete l'istesso, & per che l'ora è tarda la lasciarò con la buona sera. E quando li piacerà di*

Tr. Me parece impossível entabular diminuído sem o conhecimento e a prática do Contraponto! Certamente se encontram em grande erro todos aqueles que consideram o contrário.

Dir. Dissestes a verdade. Quem desejar entabular diminuído, com propriedade, deverá dominar tal conhecimento. Porém, para se alcançar a perfeição nesta bela e artificiosa ciência, é necessário não apenas deter o conhecimento do contraponto, mas também ser um compositor prático – para poder tocar de improviso.

Já não ouvistes algumas vezes um organista qualquer fazer uma *intrata* ao órgão com uma bela disposição de mãos, como se fosse fazer coisas grandes, mas que, ao imitar os cantares do coro, em cantochão ou em canto figurado, não apenas não imita as *fugas* como também não toca no Modo em que o coro canta? Tudo isso é consequência do não-conhecimento adequado do contraponto. Portanto, se quiserdes chegar à perfeição desta empresa, dispõe de adquirir o conhecimento do contraponto e da composição. Por estes meios, podereis bem entabular diminuído e improvisar corretamente.

Tr. Por ser coisa tão necessária, não quero de modo algum negligenciá-la. E, como não me negastes nenhuma explicação, espero que adiante continueis a fazer o mesmo. Dado o adiantado da hora, devo despedir-me.

dar principio alla Regola del Contrapunto, verrò à trouarla.

Dir. *Venite pur quando vi piace, che sempre mi trouarete pronto à far tutto quello, che vi sarà in piacere.*

IL FINE DEL PRIMO LIBRO.

Quando vos for conveniente dar início à regra do Contraponto, virei encontrar-vos.

Dir. Vinde quando quiserdes. Sempre me encontrareis disponível para assistir-vos naquilo que vos aprouver.

FIM DO PRIMEIRO LIVRO.

IL SECONDO LIBRO DEL
TRANSILVANO
DIALOGO

Nel quale si tratta il modo di far la Fantasia sopra l'Instrumento da Tasti, Con una breue, & facile Regola del Contrapunto commune, & osseruato.

TRANSILVANO ET DIRUTA.

Tr. *O Quanto è nobile la cognitione delle cose. Io non posso quietarmi, sin che non intendo à pieno quanto m'è stato promesso dal R. P. Diruta. Ma ecco che egli, (s'io non m'inganno,) è quì all'ordine per sodisfarmi. Dio vi dia gratia P. che si come hauete l'intelletto & l'vdito tutto ripieno d'vna regolata Armonia; e così dopò vn lungo corso di vita voi possiate gustare quei dolcissimi accenti, che fanno le sfere celesti col loro soauissimo, & ben regolato moto. Io per me non credo, che altro vi sia di buono in questa vita mortale, che sapere di molte cose. Ma perche varij sono i gusti de gli huomeni, non è merauiglia, s'io godo più della cognitione della Musica, che d'ogn'altra cosa. Hora sono per tempo, acciò che con la vostra solita cortesia attendiate a quanto m'hauete promesso.*

Dir. *Signor mio, ogni giorno più m'aueggio, che fu da giudicisissimo Filosofo proferita quella sentenza, la quale dice; che quanto più*

O SEGUNDO LIVRO DO
TRANSILVANO
DIÁLOGO

No qual se trata sobre a improvisação nos instrumentos de teclado com uma breve e fácil regra de contraponto comum e estrito.

TRANSILVANO E DIRUTA.

Tr. Como é nobre o conhecimento das coisas. Não posso me aquietar até que não entenda plenamente tudo quanto me foi prometido pelo Rev. Pe. Diruta. Mas, eis que ele, se não me engano, já está aqui para me atender. Que Deus vos abençoe, Padre! Vós que tendes o intelecto e o ouvido repletos de ordenada harmonia e podeis, depois de um longo curso de vida, saborear aqueles tão doces sons que fazem as esferas celestes com seu suave e bem ordenado movimento. Eu, por mim, não acredito que não vos haja outra coisa melhor nesta vida mortal senão o conhecimento de muitas coisas. E, porque vários são os gostos dos homens, não é surpresa que eu goste mais do conhecimento da Música do que de outra coisa. Por isso cheguei cedo para que, com a vossa costumeira cortesia, cumprais tudo que me prometestes.

Dir. Meu Senhor, cada dia mais me convenço daquela sentença proferida pelo mui judicioso filósofo que diz que, quanto mais alguém se

alcuno gode dell'Armonia, tanto più dimostra d'hauere l'intelletto ben concertato: & che chi quella abbordisce, ò disprezza, mostra d'hauere l'intelletto ottuso, e rozzo. Et per tanto veggendo voi nel resto così perfetto e nobile, non mi merauiglio, se godete tanto della cognitione di questa gratiosa facultà.

Tr. *Certo che questa notte m'è stata molto lunga, aspettando il giorno per essere con voi, accioche adempiste quanto hiersera da voi promesso mi fù.*

Dir. *Et io ancora hò poco dormito, pensando qual modo douesse tenere nell'informarui facilmente dell'arte del Contrapunto sopra il nostro instrumento, perche questo hà da essere la nostra cartella; & quiui non pretendo dimostrarui altro, che la semplice pratica, con semplicissime parole, per esser meglio inteso. Et per incominciare, hauete prima da sapere, che si ritrouano tre gradi di consonanze. Il primo grado, & le prime consonanze sono queste, Unisono, Terza, Quinta, & Sesta. Et da queste nascono tutte l'altre consonanze. Dal Unisono nasce l'Ottava; dalla Terza; la Decima; dalla Quinta la Duodecima; & dalla Sesta la Decimaterza. Dalla Ottua nasce la Quintadecima; dalla Decima la Decimasettima; della Duodecima la Decimanona; & dalla Decimaterza la Vigesima; come per li seguenti essempij intenderete.*

regozija da Harmonia, mais demonstra ter o intelecto bem concertado e que, quem dela se aborrece ou a despreza, demonstra ter o intelecto obtuso e rude. Vós, portanto, vendo o um mundo assim perfeito e nobre, não me surpreende que regozijeis tanto no conhecimento dessa graciosa facultade.

Tr. De fato, esta noite me foi muito longa esperando o dia para estar convosco a fim de que cumprais aquilo que, por vós, ontem à tarde, me fora prometido.

Dir. Eu também pouco dormi pensando no modo que deveria proceder para ensinar-vos facilmente a Arte do Contraponto ao nosso instrumento – porque este deve ser o nosso papel pautado. Não vos pretendo demonstrar aqui, senão a nossa simples prática, com simples palavras, para ser melhor entendido.

Para começar, dei primeiramente saber que existem três graus de consonâncias. O primeiro grau e as primeiras consonâncias são estas: uníssonos, terça, quinta e sexta. E destas, provêm todas as outras. Do uníssonos provém a oitava; da terça, a décima; da quinta, a décima segunda; da sexta, a décima terceira. Da oitava provém a décima quinta; da décima, a décima sétima; da décima segunda, a décima nona; e, da décima terceira, a vigésima – como podereis ver nos seguintes exemplos:



Nell'Instrumento si replicano l'istesse consonanze nel graue, & nell'acuto, secondo che sono ordinate le tastature, si come hauete inteso nel Primo Libro, che sopra il numero di sette hauete l'istesso tasto, & l'istessa consonanza.

Tr. *Da che viene, che non nominate la Quarta frà le consonenze principali atteso che molti Autori dichino, la Quarta essere consonanza perfetta?*

Dir. *Non hò detto, che voglio dimostrarui la semplice pratica sopra del nostro Instrumento, & non metterui il ceruello à partito? Se la Quarta è consonanza perfetta ò imperfetta, ouer dissonanza, come diuersi diuersamente tengono, contentateui per hora d'intendere quest'ordine delle consonanze: Quando poi hauerò dichiarato le consonanze, quali siano perfette, & quali imperfette; quali maggiori, & quali minori; dirò della Quarta, & anco delle dissonanze. Ma per adesso seguitiamo il nostro ragionamento. Dico, che le consonanze perfette sono queste, Unisono, & Quinta, con le loro discendenti. Le consonanze imperfette sono Terza, e Sesta medesimamente con le loro discendenti, come quì vedete per via de numeri. Dopò la cognitione delle consonanze seguitano li*

No instrumento se repetem as mesmas consonâncias ao grave e ao agudo, segundo são ordenados os teclados, como entendestes no Primeiro Livro que, sobre o número de sete tendes a mesma tecla e a mesma consonância.

Tr. Por que não incluí a quarta entre as consonâncias principais, uma vez que muitos autores dizem ser a quarta uma consonância perfeita?

Dir. Não disse que quero demonstrar-vos a simples prática sobre o nosso instrumento e não vos confundir? Se a quarta é consonância perfeita ou imperfeita, ou ainda, dissonância – como muitos diferentemente têm – contentai-vos por ora em entender esta ordem das consonâncias. Quando, pois, eu tiver descrito as consonâncias, sejam elas perfeitas, imperfeitas, maiores ou menores, direi, então, da quarta e também das dissonâncias. Por ora, sigamos com o nosso raciocínio.

As consonâncias perfeitas são estas: unísono, quinta e seus compostos. As consonâncias imperfeitas são a terça e a sexta, bem como os seus compostos, como aqui vedes através de números. Depois da explicação sobre as consonâncias, seguem os quatro movimentos, sobre os quais se compõe

quattro mouimenti, sopra delli quali si compone il Contrapunto. | o contraponto.

| Consonanza perfetta. | | Consonanze imperfette. | |
|----------------------|----|------------------------|----|
| 1 | 5 | 3 | 6 |
| 8 | 12 | 10 | 13 |
| 15 | 19 | 17 | 20 |

Primo mouimento.

Dalla consonanza perfetta à dun'altra perfetta, si vâ come il moto contrario.

Secondo mouimento.

Dalla consonanza imperfetta à dun'altra imperfetta, si vâ come si vuole.

Terzo mouimento.

Dalla consonanza perfetta alla imperfetta, si va come si vuole

Quarto mouimento.

Dalla consonanza imperfetta alla perfetta, si vâ con il moto contrario, & Semituono.

Primeiro movimento.

De uma consonância perfeita a outra perfeita, se vai por movimento contrário.

Segundo movimento.

De uma consonância imperfeita a outra imperfeita, se caminha livremente.

Terceiro movimento.

De uma consonância perfeita a uma imperfeita, se vai livremente.

Quarto movimento.

De uma consonância imperfeita a uma perfeita, se anda por movimento contrário e semitom.

Dalle consonanze perfette. Dalle consonanze imperfette. Dalle consonanze perfet. all'imp. Dalle conson. imperf. alle perfette;



Tr. Desidero sapere alcuni particolari intorno al primo, & quarto mouimento; come s'intende il moto contrario & il Semituono.

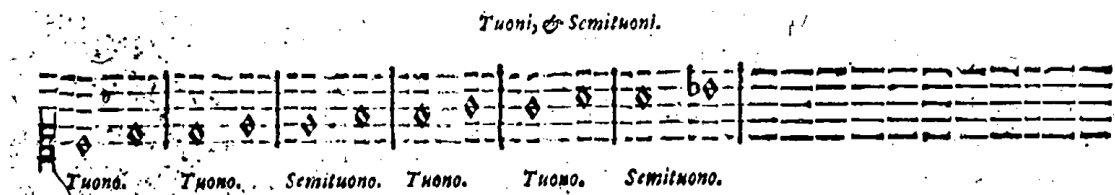
Dir. Il moto contrario s'intende ch'vna parte descenda, & l'altra ascenda, ouero che vna

Tr. Desejo saber alguns pormenores sobre o primeiro e quarto movimentos: o que se entende por 'movimento contrário' e 'semitom'?

Dir. Por 'movimento contrário' se entende

stia ferma, & l'altra si muoua: per il Semituono s'intendono queste due voci mi,fa, ouero fa,mi. Sappiate, che tutte le consonanze sono composte di Tuoni, & Semituoni. Li Tuoni, & Semituoni sono formati con due voci, come gli essempij vi dimostrano.

que uma parte baixe e a outra suba ou, ainda, que uma fique parada e a outra se movimente; por 'semitom' se entendem estas duas notas 'mi,fá' ou 'fá,mi'. Sabei que todas as consonâncias são compostas de tons e semitons. Os tons e semitons são formados por duas notas – como os exemplos vos demonstram.



Adunque quando volete andare dalla consonanza imperfetta alla perfetta, osseruate questi doi mezi, cioè il moto contrario, & il Semituono; & auertite, che vna parte sola basta, che faccia il Semituono ò tacito, ò espresso, come quando sarà salto di Terza, che dica re,fa, ouero mi,sol, vi entra il Semituono; & si deue ricercare nel grado, & nel salto di terza, nelli altri salti vi si troua. Et per più chiarezza, eccoui variati essempij.

Portanto, quando quiserdes ir de uma consonância imperfeita a uma perfeita, observei estes dois meios, isto é, o 'movimento contrário' e o 'semitom'. Observei que apenas uma parte é suficiente para que se faça o semitom, ou implícita ou explicitamente. Notei que, quando se faz um salto de terça, 'ré-fá' ou 'mi-sol', por exemplo, o semitom está presente. Observei que devei alcançá-lo por grau conjunto, tanto no salto de terça quanto nos demais saltos que encontrardes. Para maior clareza, vede estes exemplos.



Tr. *Nella prima casa vedo, che la parte del Soprano fa il Semituono, partendosi dalla Sesta per andare all'Ottava. Nella seconda casa lo fa la parte del Basso, similmente partendosi dalla Sesta per andare all'Ottava con il moto contrario. Poi nella terza casa il Semituono è nella parte del Soprano; & si parte dalla Sesta per andare alla Quinta, stando ferma la parte del Basso. Ancora nella quarta casa il Soprano fa il Semituono dal mi, & sol, per salto di Terza, stando ferma la parte del Basso.*

Dir. *Mi piace c'habbiate inteso questo essemplio; & non vi date meraviglia se più volte hò replicato variatamente questo movimento: ciò hò fatto, perche frà gli altri è il più difficile; e da questo depende tutto il buono, e'l bello del Contrapunto osseruato, tanto stimato da valent'huomeni di questa professione.*

Tr. *Più è più volte ho desiderato sapere la differenza, che si troua frà il Contrapunto osseruato, & il commune. Però vi prego, prima che passate più oltre, me ne diciate qualche cosa.*

Dir. *Il Contrapunto osseruato è più bello e più vago assai, che non è il Contrapunto commune, e la sua bellezza, & vaghezza nasce da queste osseruationi, che già vi vado spiegando. Nel Contrapunto commune non vi vanno tante osseruationi, come andar dalla Sesta all'Ottava con il Semituono, & similmente di Sesta in Quinta, & dalla Terza all'Unisono; si come anco dalla Terza alla*

Tr. No primeiro compasso noto que a parte do soprano faz o semitom partindo da sexta à oitava. No segundo compasso, a parte do baixo faz o semitom partindo, igualmente, de uma sexta à oitava por movimento contrário. Depois, no terceiro compasso, o semitom está na parte do soprano, partindo da sexta à quinta, ficando parada a parte do baixo. Também no quarto compasso, o soprano faz o semitom a partir do mi até o sol, por salto de terça, ficando parada a parte do baixo.

Dir. Fico satisfeito que tendes entendido este exemplo. Não fiqueis surpreso com a quantidade de vezes que repeti, com variações, este movimento. Assim fiz, porque dentre os movimentos este é o mais difícil e, dele, depende tudo, de belo e de bom que há no contraponto estrito – tão estimado pelos *valent'huomini* desta profissão.

Tr. Muitas e muitas vezes desejei saber a diferença que há entre o contraponto estrito e o comum. Por isso, vos peço que, antes de proseguirdes, disso dai-me alguma explicação.

Dir. O contraponto estrito é mais belo e mais encantador que o comum. Sua beleza e graça advêm das observações que vos farei. No contraponto comum não se requerem tantas observações como ir, obrigatoriamente, por semitom, da sexta à oitava, da sexta à quinta, da terça ao unísono ou, ainda, da terça a quinta. Neste tipo de contraponto, pode-se ir de uma consonância perfeita à outra sem ser

Quinta. Si vâ anco dalla perfetta all'altra senza moto contrario; & que chel dico delle consonanze principali, intendo anco delle replicate. Le maggior osseruanze sono queste, di non far due Terze, & due Seste maggiori, & minori vna appresso l'altra di grado ouer di salto, fanno come lor pare senza hauer riguardo alle buone regole, come meglio intenderete al suo luogo, quando vi darò gl'auertimenti, & quando vi dimostrerò il Contrapunto commune, & osseruato.

Tr. *Ditemi di gratia, volete che osserui nell'istrumento tutto l'osseruanza delli quatro mouimenti?*

Dir. *A questa osseruanza non vi voglio astringere sonando di fantasia; si bene nel far Contrapunto scritto, ò alla mente ma più ossevato che sonarete, meglio sarà.*

Dubbio sopra il primo mouimento.

Tr. *Desidero sapere, perche causa non si può andare dalla perfetta all'altra senza moto contrario?*

Dir. *Vogliono alcuni, che se gli possa andare, & gli dimandano mouimenti sopportabili; & dicono che se debbiano vsare rare volte: io dico, che nel Contrapunto osseruato in niun*

por movimento contrário. E, quando me refiro às consonâncias principais, compreendo igualmente as suas repetições na escala [- 6^a,13^a; 5^a,12^a; 3^a,10^a, etc.]

As principais observações que faço são estas: não façais duas quintas nem duas oitavas uma junto à outra [paralelas], nem tampouco observei o movimento contrário quando uma consonância perfeita for à outra. Procurai, pois, fazer duas terças e duas sextas maiores e menores, uma junto à outra, por grau conjunto ou salto. Fazei-as indiscriminadamente, como se parecesse não terdes atenção às boas regras. Isso melhor entenderéis a seu tempo e lugar, quando vos darei, com exemplos, as regras sobre o contraponto comum e o estrito.

Tr. *Dizei-me, Senhor: quereis que eu observe no instrumento todas as regras quanto aos quatro movimentos?*

Dir. *Ao improvisar, a isto não vos quero restringir. Porém, ao fazer um contraponto escrito ou *alla mente* quanto mais estrito tocareis, melhor será.*

Questão sobre o primeiro movimento.

Tr. *Desejo saber por qual razão não se pode ir de uma consonância perfeita à outra sem ser por movimento contrário?*

Dir. *Querem alguns que se possa fazê-lo – chamando-os de movimentos suportáveis – porém, raras vezes. Eu, entretanto, vos digo, que no contraponto estrito de nenhuma*

modo li douete vsare. Nel Contrapunto commune potrete si, ma di rado (grado). La ragione è questa, che in quel salto di Quinta nasce il suspetto di due Quinte, & di due Ottaue. Volete-lo veder chiaro? Eccoui l'esempio dell'interuallo di grado, di note negre dal vt, al sol, & dal sol al vt; nelli quali nascono due Quinte, & due Ottaue.

maneira devei fazê-lo. No contraponto comum podeis, sim, mas muito raramente. A razão é que naquele salto de quinta surgem duas quintas e duas oitavas ocultas. Quereis claramente vê-lo? Eis um exemplo de notas rápidas em intervalo de grau conjunto, do ut ao sol, e do sol ao ut, nos quais surgem duas quintas e duas oitavas.

Effempij.



Dubbij sopra il secondo, e terzo mouimento.

Questões sobre o segundo e terceiro movimentos.

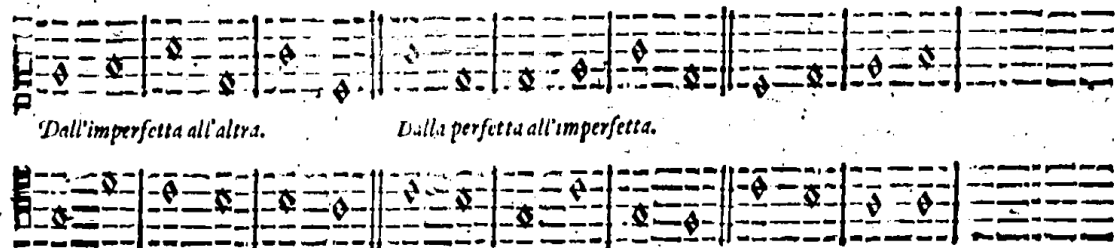
Tr. Come s'intende andare dall'imperfetta; & anco dalla perfetta a ll'imperfetta, come si vuole?

Tr. O que significa ir livremente de uma consonância imperfeita a outra imperfeita; e, também, de uma consonância perfeita a uma imperfeita?

Dir. Vuol'dir questo, che non hauete obligo del moto contrario, nè anco del Semituono, potrete liberamente andare, come vi piace, che tutto starà bene.

Dir. Isso significa que não tendes a obrigação de usar o movimento contrário e nem o 'semitom'. Podeis livremente ir como melhor vos parecer, que estará correto.

Effempij.



Dubbio sopra il quarto mouimento.

Tr. *Perche causa non si può andar dall'imperfetta alla perfetta senza moto contrario, & senza Semituono?*

Dir. *In questi mouimenti nascono similmente l'istessi errori, e suspecti di due Ottaue, & di due Quinte, come si e detto nel primo mouimento, e come vedete in questi esempj.*



E per leuare ogni sorte di dubbio, vi voglioio dare alcuni auertimenti sopra li quattro mouimenti, li quali vi faciliteranno la strada di andare da vna consonanza all'altra, & di fare il Contrapunto purgato da ogni errore.

Auertimento sopra il primo mouimento.

Non douete fare due consonanze, che siano simili di specie, come due Unisoni, due Quinte & due Ottaue; & similmente le loro replicate nè anco ponerui di mezo vna pausa di Minima, ouer vna dissonanza, le quali non saluino da due Quinte, nè da due Ottaue, come quì di sotto potete vedere.

Questão sobre o quarto movimento.

Tr. Por qual razão não se pode ir de uma consonância imperfeita a uma perfeita sem ser por 'movimento contrário' ou por 'semitom'?

Dir. De fato, nestes movimentos surgem os mesmos erros de oitavas e quintas ocultas, como disse no primeiro movimento. Vede estes exemplos.

E, para sanar toda sorte de dúvida, vos quero fazer algumas observações sobre os quatro movimentos que vos facilitarão o caminho para ir de uma consonância a outra, e de fazer o contraponto livre de todo erro.

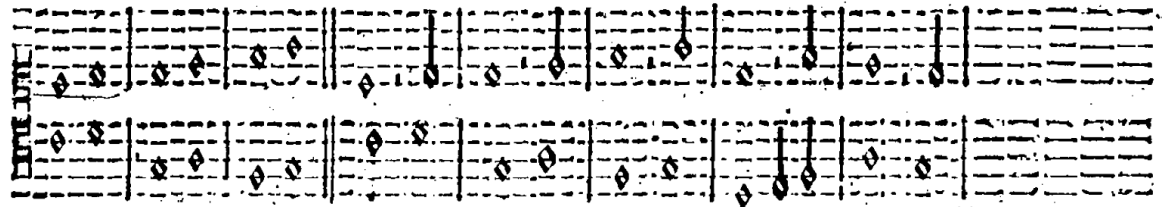
Observação sobre o primeiro movimento.

Não devais fazer duas consonâncias em seguida que sejam semelhantes em espécie – como dois uníssonos, duas quintas ou duas oitavas, bem como as suas repetições na escala – tampouco colocar entre estas, uma pausa (de mínima) ou uma dissonância – pois estas não corrigem as quintas e oitavas ocultas, como podeis ver abaixo.

Essempij di due Unisoni, di due Quinte, & di due Ottaue.

Exemplos de dois uníssonos, duas quintas e de duas oitavas.

Essempij di due Unisoni, di due Quinte, & di due Ottaue.



Si possono ben fare due Quinte, & due Ottaue ribattute; & che in questo modo non s'intendono due Quinte, Né due Ottaue; ma l'Ottava ribattuta non si concede nel Contrapunto osseruato, per esser troppo continuata Ottaua; nè anco s'intendono due Quinte, né due Ottaue, quando le parti si cambiano.

É permitido fazer duas quintas e duas oitavas repetidamente. Deste modo, não se as entende como duas quintas e nem duas oitavas paralelas. A repetição, porém, da oitava não é permitida no contraponto estrito, por ser uma oitava muito prolongada. Não se consideram igualmente duas quintas nem duas oitavas paralelas quando as partes se invertem.

Essempij di due Quinte, e di due Ottaue ribattute, & salti scambieuoli.

Exemplos de duas quintas, e duas oitavas repetidas e saltos invertíveis.

Essempij di due Quinte, e di due Ottaue ribattute, & salti scambieuoli.



Douete fugire gl'Unisoni più che sia possibile, atteso che rendono li Contrapunti poco grati, & priui di consonanze; nè anco douete porre assolutamente il mi, contra il fa, in Ottaua in Quinta, & in Quarta, nè à due, nè à più voci, eccetto che quando la Quinta falsa sarà la seconda Minima della battuta, & che le parti vadino per contrario

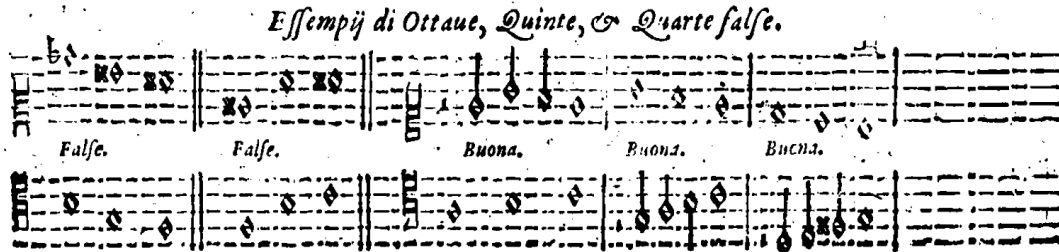
Devei fugir dos uníssonos tanto quanto for possível, pois produzem contrapontos pouco agradáveis e privados de consonâncias; tampouco, devei contrapor o 'mi' ao 'fá', em oitava, em quinta ou em quarta, nem a duas nem a mais vozes, exceto quando a quinta falsa for a segunda mínima do *tactus* e as partes andarem por movimento contrário,

mouimento, che vna dica fa, & l'altra mi,fa.

fazendo uma 'fá,mi' e a outra, 'mi,fá'.

Essempij di Ottaue, Quinte, & Quarte false.

Exemplos de oitavas, quintas e quartas falsas.



Non douete fare il mouimento di salto con tutte due le parti dal Unisono alla Quinta, né dalla Quinta all'Unisono; & similmente dico delle loro descendi nelli Contrapunti osseruati Quando poi vna parte andarà di grado, & l'altra di salto, starà bene.

Não deuais saltar com todas as partes, seja do uníssonno à quinta, seja da quinta ao uníssonno. O mesmo digo dos seus compostos nos contrapontos estritos. Estará correto quando, pois, uma parte andar por grau conjunto e a outra, por salto.



Il Seconod auertimento dalla imperfetta all'altra imperfetta.

Segunda observação sobre o movimento entre uma consonância 'imperfeita' a outra 'imperfeita'.

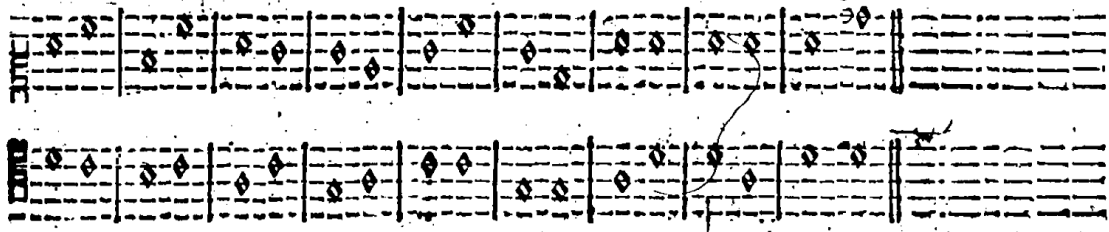
Si deue auertitre, quando si porrà la Terza dopò la Sesta, ouero la Sesta dopò la Terza, di fare, che l'vna sia maggiore, & l'altra minore: & quando vna parte starà ferma, e l'altra farà mouimneto, staranno bene tutte due maggiori, & anco minori.

Quando se puser uma terça depois de uma sexta ou uma sexta depois de uma terça, devei fazer com que uma seja maior e a outra, menor. Porém, quando uma parte ficar parada e a outra em movimento, será correto fazer todas as duas tanto maiores quanto menores.

Essempio delle Terze, & Seste.

Exemplos de terças e sextas.

Essempio delle Terze, & Seste.



Quando farete due Tereze, ouero due Seste vna appresso l'altra, fate che vna sia maggiore, & l'altra minore. Fatene poi quante vi piace con quest'ordine, che tutte staranno bene, & sarete sicuro, che non nasceranno tritoni, Quinte, & Ottaue false. Vogliono alcuni, che due Terze minori vna appresso l'altra di grado stiano bene, si come anco due Seste maggiori. Et io dico che nel Contrapunto osseruato non si deuono fare. La cagione è questa, che non vi è varietà d'Armonia: questa è la causa, che non si possono fare due Quinte, Né due Ottaue vna appresso l'altra per non ritrouarsi varietà di Armonia. Quando si potessero fare di maggiori minori, & di minori maggiori, saria lecito à farne due, e più vna appresso l'altra, come si fanno le consonanza imperfette. La bellezza del Contrapunto consiste nella varietà delle Consonanze. Et acciò sappiate qual so le Terze maggiori, & le minori, & anco le Seste; & come di maggiori si possono fare minori, & di minori maggiori, dalli sottoposti essempij intenderete. La Terza maggiore è formata di due Tuoni, & la minore d'un Tuono, & vn Semituono. La Sesta maggiore è formata di quattro Tuoni, & vn Semituono; & la minore di tre Tuoni, &

Quando fizerdes duas terças ou duas sextas, uma seguida da outra, fazei que uma seja maior e a outra menor. Fazei-as, o quanto for agradável e, assim, nesta ordem, todas estarão corretas e ficareis seguro que não ocorrerão trítonos, quintas ou oitavas falsas.

Dizem alguns que duas terças menores, uma junta à outra por grau conjunto, bem como duas sextas maiores seja correto: eu, porém, vos digo que no contraponto estrito não devais fazê-las porque não vos proporcionam uma boa variedade sonora. Essa é mesma razão pela qual não devais fazer duas quintas nem duas oitavas em seguida. Caso fosse lícito fazer de maiores, menores e de menores, maiores, seria permitido fazer duas ou mais em seguida – como se faz com as consonâncias imperfeitas. A beleza do contraponto consiste na variedade das consonâncias. E, a fim de que saibais quais são as terças maiores e menores e também as sextas, e, como de maiores se pode fazer menores, e de menores, maiores, vede os exemplos abaixo. A terça maior é formada de dois tons, e a menor, de um tom e um semitom. A sexta maior é formada de quatro tons e um semitom e a menor, de três tons e dois semitons. Se pode transformar uma terça

due Semituoni. Le Terze di maggiori si possono fare minori; & di minori maggiori; & similmente le Seste con questi segni * b accidentali, come nel Primo Libro hauete inteso più distintamente.

Essempij delle Terze, & Seste maggiori, & minori.

e uma sexta de menor em maior através destes sinais *(#) b accidentais – como já vistes mais distintamente no primeiro livro.

Exemplos de terças e sextas maiores e menores.

Essempij delle Terze, & Seste maggiori, & minori.

The image contains six staves of musical notation. The first two staves are labeled 'Terze maggiori' and 'Terze minori'. The next two staves are labeled 'Seste maggiori' and 'Seste minori'. The final two staves are labeled 'Terze di maggiori minori di minori maggiori' and 'Seste di maggiori minori di minori maggiori'. Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff, with some notes marked with accidentals (sharps or flats).

Come si deuono fare due Terze, & due Seste, una maggiore, & l'altra minore.

Essempio.

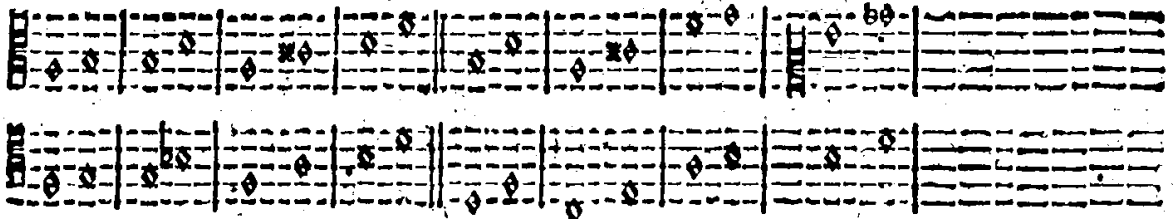
Como se devem fazer duas terças e duas sextas, uma maior e a outra menor.

Exemplo.

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. The bottom staff contains a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. This illustrates the combination of two thirds and two sixths.

Quando farete due Terze, & due Seste maggiori vna appresso l'altra di grado, & di salto, nasceranno tritoni, vnisoni, Quinte, & Ottaue false innnanzi, ouer dopò, come li essempij vi dimostrano.

Quando fizerdes duas terças e duas sextas maiores em seguida, por grau conjunto ou salto, trítonos, uníssonos, quintas e oitavas falsas surgirão entre os dois intervalos – como os exemplos vos demonstram.



Auertimenti dalla perfetta all'imperfetta.

Non douete andare dalla Quinta alla Terza, nè dalla Quinta alla Sesta, che ne nasca il tritono auanti, o dopò.

Essempij.

Observações sobre o movimento entre uma consonância perfeita e uma imperfeita.

Para que não ocorram trítonos entre os intervalos não deuais mover-se de uma quinta à terça nem de uma quinta à uma sexta.

Exemplos.



Tr. Vi prego in cortesia, che mi dichiarate quello che voglia dire trittono, Quinta, Quarta, & Ottava falsa.

D Vuol dire trittono, interuallo di tre Tuoni; come Fa,so,re,mi Quarta, Quinta, & Ottava falsa vuol dire, quando s'incontra il mi, con il fa, immediate, ouero auanti, ò dopò: fanno dissonanza grandissima nelle sopradette consonanze.

Tr. Come hauerò a fare per guardarmi da tali inconuenienti?

Dir. Il rimedio è facilissimo, seruiteui delli segni accidentali del diesis, & del B molle, che non commetterete tali errori, come nel sottoposto essempio vederete, sopra à quelle istesse consonanze che hauete visto di sopra.

Tr. Peço-vos, por favor, que me digais aquilo que quer dizer: trítono; quinta, quarta e oitava falsas.

Dir. 'Trítono' quer dizer 'intervalo de três tons', como *Fá, sol, ré, mi* (sib - mi); 'quarta, quinta e oitava falsas' significa o encontro, simultâneo ou não, do *mi* com o *fá*, causando grande dissonância nas consonâncias acima mencionadas.

Tr. Como devo fazer para abster-me de tais inconvenientes?

Dir. O remédio é fácilimo: para não cometerdes tais erros, servi-vos dos sinais 'acidentais' de sustenido e bemol junto àquelas mesmas consonâncias que vistes acima – como vereis no exemplo abaixo.

Essempio.

Exemplo.



Guardatevi d'andare dal Unisono alla Sesta maggiore, per essere troppo dura consonanza; ma dall'Unisono alla Sesta minore non è tanto aspra, quando seguitarà doppò la Sesta, la Terza maggiore. Essempij.

Por ser uma consonância muito dura, absteve-vos de ir de um uníssonos a uma sexta maior. Do uníssonos à sexta menor, porém, não é tão áspero quando após a sexta seguir uma terça maior.

Exemplos.



Auertimenti dalla Consonanza imperfetta alla perfetta.

Come già hò detto il quarto movimento è il più obbligato de gli altri; ma quando andarete dalla Terza alla Quinta con tutte due le parti di grado senza Semituono, starà bene. Potrete anco andare dalla Sesta alla Quinta senza Semituono, quando però seguitarà la QUINTA falsa dopò la Sesta. Similmente ancora si potrà andare dalla Sesta alla QUINTA bona, senza Semituono, quando la Sesta sarà ligata; come per li essempij meglio intenderete.

Essempij.

Observações sobre o movimento entre uma consonância imperfetta a uma perfeita.

Como já vos disse, o quarto movimento é o mais importante dentre todos. Quando fordes da terça à quinta com ambas as partes, será correto caminhar por grau conjunto, sem semitom. Podereis, ainda, semelhantemente, ir da sexta a quinta sem o semitom, quando, depois da sexta seguir uma quinta falsa. Do mesmo modo, se poderá, ainda, ir da sexta à quinta boa, sem semitom, quando a sexta vier ligada – como podeis melhor entender através dos exemplos.

Exemplos.



Tr. In verità che questi auertimenti mi saranno di gran giouamento. Occorendomi qualchedubbio mi faranno capace del tutto.

Come si deue vsare la Quarta à due, & più voci.

Dir. Hauendo dimostrato tuttoquello che s'appartiene alle consonanze perfette, & imprfette, circa il Contrapunto osseruato à due voci, ragioneuol cosa è, che io dica la causa perche non hò collocata la Quarta tra le consonanze principali. Molte ragioni vi potria addurre; ma solo dirò quelle che fanno più a proposito nostro. Sappiate, che la Quarta non si mette in vso, come si fanno l'altre consonanze; se la vogliamo collocare trà le consonanze perfette, e che vogliamo dar principio al Contrapunto per Quarta, come consonanza perfetta, non starà bene, se ben dicono, che è stata vsata anco à due voci da alcuni; nondimeno se fusse cosa che stesse bene, saria stata vsata ordinariamente da periti di uquesta professione. S'anco la vogliamo mettere nel numero delle consonanze imperfette, non si può fare maggiore, nè minore, come si fanno le Terze, e le Seste: à tal che non potendola accompagnare con l'altre cononanze, fa

Tr. Em verdade, estas observações me serão de grande utilidade. Far-me-ão, diante de qualquer dúvida, capaz de superá-la.

Como se deve empregar a quarta a duas e mais vozes.

Dir. Tendo demonstrado tudo aquilo que é pertinente às consonâncias perfeitas e imperfeitas e, sobre o contraponto estrito a duas vozes, é razoável que eu diga o porquê de não ter colocado a quarta entre as consonâncias principais. Muitas razões vos poderia apresentar, porém somente direi aquelas mais relevantes ao nosso propósito. Sabei que a quarta não se usa do mesmo modo que as outras consonâncias. Se quiséssemos situá-la entre as consonâncias perfeitas, deveríamos poder começar um contraponto por ela, como consonância perfeita – o que, de fato, não seria bom; muito embora já tenha sido usada a duas vozes por alguns maus compositores... Se fosse, de fato, coisa correta, seria empregada ordinariamente pelos peritos desta profissão. Caso quiséssemos contá-la entre o número das consonâncias imperfeitas, como o poderíamos, se não podemos fazê-la nem maior nem menor – como com as terças e

bisogno, che ne dia regola particolare. Molti Autroi antichi, & moderni dicono, che la Quarta è consonanza perfetta, & lo prouano per via di Theorica. Alcuni altri la tengono minor consonanza, & li pratici la tengono dissonanza; di modo che sono diuerse openini. Quelli, che la tengono perfetta, danno questa ragione, che quando la Quarta hauerà la Quinta di sotto, sarà consonanza perfetta. Minor consonanza sarà quado è nella sua simplicità, cioè che non sia accompgnata con altre consonanze. Quelli che dicono, che è dissonante, questo non procede dalla Quarta, che in se sia dissonante, mà dalli accompagnamenti, che li vengono fatti; si come l'accompagnamento della Quinta la fa perfetta, così l'accompagnamento della Seconda la fà disonante. Molti sono li accompagnamenti della Quarta, che la fanno consonatne, e disonante: mà delle più importante ve ne darò regola particolare. Quando volete fare la Quarta à due voci, fate che sia la seconda Minima della battuta, & che le note vadino di grado: & anco quando volete fare la Quarta disonante, fate che sia la prima Minima della battua, & che sia ligata: in questi due modi si può vsare la Quarta à due voci.

sextas?

Uma vez que não podemos, assim, tratá-la dentre as outras consonâncias, é necessário estabelecer-lhe uma regra particular.

Muitos autores antigos e modernos dizem que a quarta é consonância perfeita e o demonstram teoricamente. Alguns outros, a tem como consonância menor. Os práticos a consideram como dissonância – de modo que não há consenso entre as muitas opiniões. Aqueles que a tem como consonância perfeita, justificam que, quando a quarta tiver uma quinta abaixo, será consonância perfeita; consonância menor, quando estiver no seu estado simples, isto é, quando não estiver acompanhada de outras consonâncias. Aqueles que a dizem dissonante, afirmam não depender da quarta em si, ser ou não dissonante, mas das outras vozes que a acompanham: assim como o acompanhamento da quinta a faz perfeita, o acompanhamento da segunda a faz dissonante.

Muitas são as condições para que a quarta seja consonante ou dissonante, e das mais importantes, vos darei uma regra particular.

Quando quiserdes fazer a quarta a duas vozes, fazei que ela seja a segunda mínima do *tactus* e que as notas caminhem por grau conjunto. Se a quiserdes dissonante, faça com que ela seja a primeira mínima do compasso e que venha ligada a uma consonância. Destes dois modos podereis usar a quarta a duas vozes:

Essempio della Quarta à due voci.

Exemplo da quarta a duas vozes.

Essempio della Quarta à due voci.

Quando volete fare la Quarta à tre voci, fate c'habbia la Terza di sopra, che sarà consonante. Quando poi l'accompagnarete con la Seconda, sarà disonante, & anderà risolta con la Terza.

Sono poi diuersi li accompagnamenti, che si fanno alla Quarta à più di tre voci, come trouarete in diuerse compositioni, & in particolare nelli Madrigali della Rondinella di Gabriel Fatorini, in quel Madrigale, Hor che m'adiro, la vedrete accompagnata à tre, & à cinque, in quel passo doue dice, Quarta.

Quando quiserdes fazer a quarta a três vozes, fazei com que haja uma terça acima dela – o que a fará consonante. Quando, ademais, a acompanhardes com uma segunda, ela será dissonante e deverá resolver-se na terça.

São diversos os acompanhamentos que se fazem à quarta a mais de três vozes – como encontrareis em diversas composições e, em particular, nos madrigais *della Rondinella* de Gabriel Fatorini. No madrigal *Hor che m'adiro*, a vereis acompanhada a três e a cinco vozes naquelas passagens onde indico 'Quarta'.

Essempio. Gabriel Fatorini. A 3.

Forse co'l mio dolore.

Quarta.

Forse co'l mio dolore.

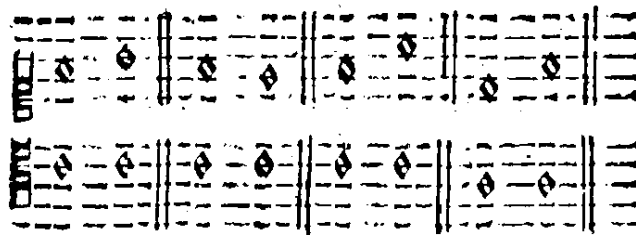
Gabriel Fatorini. A 5.

Quarta

Mentre ca (ra e pietosa.)

Et se pur volete sapere, se la Quarta è perfetta, ouero più consonante della Quinta, Terza, & Sesta, prouatela sopra l'istrumento, che sia bene accordato, ouero cõ le voci. Ed da questa proua conoscerete se la Quarta è perfetta, ò imperfetta, ò minor consonanza, ouero dissonanza: eccoui l'esempio.

Se quiserdes mesmo saber se a quarta é consonância perfeita ou mais consonante que a quinta, terça ou sexta, experimente-a em um instrumento bem afinado ou com vozes. Desta prova conhecereis se a quarta é perfeita ou imperfeita, ou consonância menor ou dissonância: eis-vos o exemplo.



Tr. *Senza dubbio è più consonante la Quinta, e la Terza, che non non è la Quarta; & mi pare ancora, che sia più consonante la Sesta maggiore, se bene è più cruda della minore.*

Tr. Sem dúvidas a quinta e a terça são mais consonantes do que a quarta. Parece-me também que a sexta maior seja mais consonante que a quarta, ainda que mais áspera que a menor.

Dir. *Le mie ragioni sono fondate sopra la pratica, & non sopra la Theorica; però ciascun purgato vdito, ne faccia isperienza, & sentenza.*

Dir. As minhas razões são fundadas sobre a prática e não sobre a teoria; porém, qualquer um com um ouvido acurado pode disto fazer experiência e juízo.

Mi resta di dirui delle dissonanze, quali sono queste, Seconda, & Settima, con le loro replicate. Le dissonanze si fanno in diuersi modi nelli Contrapunti, & nell compositioni à più di due voci; ordinariamente le dissonanze si mettono in mezzo alle consonanze quando vanno di grado, & anco si risoluono con le sue consonanze imperfette, come in diuersi luochi, & essempij trouarete.

Resta-me dizer-vos das dissonâncias, as quais são a segunda e a sétima, com as suas repetições no teclado.

As dissonâncias se fazem de diversos modos nos contrapontos e nas composições a mais de duas vozes. Normalmente, as dissonâncias se colocam em meio às consonâncias quando vão por grau conjunto e também se resolvem com as suas consonâncias imperfeitas – como encontrareis em diversos lugares e exemplos.

***Come si deve numerare per ritrouare le
consonanze.***

Già c'hauete inteso tutta la Regola del Contrapunto commune, & osseruato, mi resta alla presenza vostra di metterlo in pratica sopra vn soggetto di Canto fermo. Se la nota del soggetto sarà nella Chiaue di C.sol,fa,ut, nella parte del Tenore, & che sopra di quella vogliate fare Vnisono, sarà nella istessa Chiaue nella parte del Soprano.

Quando poi volete fare vna Terza, Quinta, Sesta, Ottaua, ò veramente le loro discendentie, incominciarete à cantare da quella nota del Tenore, ouer sopra à quella parte del Soggetto inuerso l'acuto sopra le righe, & spatij, per insin tanto che arriuate alla consonanza, qual volete fare; & l'istesso osseruate nell'instrumento. Volendo poi fare il Contrapunto di sotto alla nota del Soggetto, contarete inuerso il graue nella parte del Basso, per insino à quella consonanza, che volete fare. Et per cantar più presto, & più sicuro, touate l'ottaua di quella nota del Canto fermo. Di sopra all'oTtaua, hauete la Decima, Duodecima, Decimaterza, & la Quintadecima. Di sotto poi all'Ottaua, hauete la Sesta, Quinta, Terza, & l'Unisono, a tal che in vna occhiata, vedete tutte le consonanze: e quando non vi torna bene andar di sopra all'Ottaua, andate di sotto, & cosi per il contrario il Contrapunto si deve principiare per consonanza perfetta, & con qual nota vi piace, pur che non diate principio con la Minima, & Semiminima

***Como se deve numerar para se encontrar as
consonâncias.***

Já que entendestes toda a regra do contraponto comum e estrito, resta-me, na sua presença, colocá-los em prática sobre um *soggetto* de cantochão. Se o *soggetto* for na clave de 'C,sol,fá,ut', na parte do tenor, o soprano deverá estar nesta mesma clave se sobre aquele quiserdes fazer uníssonos.

Quando quiserdes fazer uma terça, quinta, sexta, oitava ou os seus compostos, devei começar a cantar daquela mesma nota do tenor, ou sobre aquela parte do *soggetto* em direção ao agudo sobre as linhas e espaços, até chegardes à consonância que quereis fazer. O mesmo devei observar no instrumento. Querendo, então, fazer o contraponto abaixo das notas do *soggetto*, contareis, em direção ao grave, na parte do baixo, até àquela consonância que quiserdes fazer.

Para cantar mais fácil e seguramente, encontrai a oitava daquela nota do cantochão. Acima da oitava, tendes a décima, a décima segunda, a décima terceira e a décima quinta; abaixo da oitava, tendes a sexta, a quinta, a terça e o uníssonos. Praticai deste modo e rapidamente podereis encontrar todas as consonâncias.

Quando não vos parecer correto ir acima da oitava, andai abaixo, e vice-versa. Devei começar o contraponto sempre com uma consonância perfeita, com a nota que vos convier.

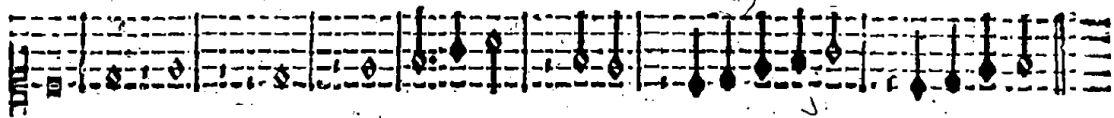
assolutamente: ma quando haueranno il Sospiro, ouero il punto, potrete anco dar principio con la Breue, & Semibreue con il punto, & senza punto, si come gl'esempij vi dimostrano.

Não devais, absolutamente, iniciar um contraponto com uma mínima ou semínima, exceto quando precedidas por uma pausa ou o ponto. Podereis também começar com uma breve ou semibreve, com ponto ou sem ponto e com pausas – como os exemplos vos demonstram.

In quanti modi si può dar principio al Contrapunto con diuerse note.

De quantos modos se pode iniciar um contraponto com diferentes notas.

In quanti modi si può dar principio al Contrapunto con diuerse note.



Accioche meglio intendiate la regola del Contrapunto, vi voglio comporre vn canto di nota contra nota; il Soggetto sarà sopra la parte del Tenore con tutta l'osseruanza delli quattro mouimenti, procedendo da vna consonanza all'altra con la più vicina. Se essaminarete bene questo Contrapunto, imparerete presto il procedere da vna consonanza all'altraç perche tutto quello, c'habbiamo detto del Contrapunto osseruato, lo trouarete praticato in questo essemplio.

A fim de que melhor entendais a regra do contraponto, vos quero compor um canto de nota contra nota. O *soggetto* estará na parte do Tenor, com toda observância dos quatro movimentos, indo de uma consonância à outra com a consonância mais próxima. Se examinardes bem este contraponto, aprendereis rapidamente como ir de uma consonância à outra, pois tudo aquilo que dissemos sobre o contraponto estrito, encontrareis neste exemplo.

Contrapunto di nota contra nota.

Contraponto de nota contra nota.

Contrapunto di nota contra nota.



Tr. Mi pare d'hauer inteso benissimo il modo, c'hauete tenuto d'andare da vna consonanza all'altra com la più vicina. Per cortesia statemi ad ascoltare, che lo voglio essaminare ala presenza vostra. La prima consonanza è uníssonò, qual va à trouare la Terza? Questo è il terzo mouimento, che si vâ come si vuole? Andate poi dalla Terza ala Quinta, quarto mouimento che si va con il moto contrario, & semituono? In luogo del Semituono le parte vanno di grado, che in questo caso si può andare dall Terza alla QUINTA senza semituono, si come hauete detto? Andate poi dalla Quinta alla Sesta, terzo mouimento, come si vuole? Dalla Sesta andate all'Ottava, quarto mouimento, che si vâ con il moto contrario & semituono, il qual lo fâ la parte del Soprano? Poi dall'Ottava alla Decima, terzo mouimento, come si vuole? Dalla Decima andate alla duodecima, quinto mouimento, come di sopra hò detto, della Terza alla Quinta? Andate poi dalla Duodecima, alla Decimaterza, il qual è terzo mouimento, come di sopra hò detto, della Terza alla Quinta? Andate poi dalla Duodecima, alla Decimaterza, il qual è terzo mouimento che si vâ, come si vuole? Poi andate dalla Decimaterza alla Quintadecima, quarto mouimento, si vâ co'l semituono, & moto contrario?

Dir. In verità che l'hauete essaminato con gran diligenza: potrete da voi stesso essaminare quel che segue, poi che se parte dalla Quintadecima, & se ne viene per insino

T. Acredito ter entendido muito bem o modo com que fostes de uma consonância à outra através da consonância mais próxima.

Por favor, ficai e escutai-me: quero examinar o exemplo à vossa presença.

A primeira consonância é o uníssonò que vai de encontro à terça? Este é o terceiro movimento que caminha livremente? Vais, então, da terça à quinta, por quarto movimento, ou seja, por movimento contrário e semitom? No lugar do semitom as partes vão por grau conjunto; mas, neste caso se pode ir da terça à quinta sem semitom, como dissestes? Andais, então, da quinta à sexta, por terceiro movimento, ou seja, livremente? Da sexta andais a oitava segundo o quarto movimento – que caminha por movimento contrário e semitom – que está na parte do soprano? Da oitava à décima, segundo o terceiro movimento, portanto, livremente? Da décima ides à décima segunda como no quarto movimento, do mesmo modo que fostes da terça à quinta? Andais da décima segunda à décima terceira, segundo o terceiro movimento que caminha livremente? Andais da décima terceira à décima quinta por quarto movimento, ou seja, por semitom e movimento contrário?

Dir. Em verdade examinastes com grande diligência: podereis por conta própria examinar aquilo que segue. Vede, também, que quando se parte da décima quinta, se vai até o uníssonò por movimento contrário através da consonância mais próxima.

all'vnisono, per contrario mouimento, con la consonanza più vicina?

Dir. *A questo non vi voglio astringere, perche in variati modi si può andare da vna consonanza all'altra, hor di grado, & hor di salto; ma sempre hauete da osseruare l'osseruanza delli quattro mouimenti, come trouarete nelli seguenti essempij sopra vn soggetto di Canto fermo nella parte del Tenore; sopra del quale trouarete variati Contrapunti. Nella parte del Basso sarà nota contra nota, & nella parte del Soprano tre sorte di Contrapunti. Il primo sarà di Minime sciolte senza ligature, & senza punti: Il secondo diuerse ligature de buone consonanze: & nel terzo, con diuerse legature de note dissonanti. In questo essemplio impararete di fare le dissonanze, & il modo de risolverle con le consonanze imperfette. Et anco trouarete nell'ultima casa la Nona risolta con l'Ottava ligata con la Settima; la Sesta, che risolve la Settima, risolve anco la Nona; perche l'ultima nota risolve tutte le legature delle dissonanze: & quella nota che risolve vuol esser libera, discendente di grado, & on di salto. Se poi desiderate d'imparar con facilità, & presto, essaminate con diligenza questi essempij; perche ne cauerete il modo di procedere da vna consonanza all'altra, & di fare il Contrapunto sciolto & ligato, con tutte le sorti di ligature.*

Tr. Terei sempre que obedecer esta ordem, de andar de uma consonância à outra através da mais próxima?

Dir. Sobre isso não vos quero restringir, porque de muitos modos se pode ir de uma consonância à outra, ora por grau conjunto, ora por salto; porém, sempre devei observar a regra dos quatro movimentos – como vereis nos seguintes exemplos sobre um *soggetto* de cantochão na parte do tenor. Neste, encontrareis diferentes contrapontos: na parte do baixo, nota contra nota e, na parte do soprano, três tipos de contrapontos. O primeiro será de mínimas soltas sem ligaduras e sem pontos; o segundo, de consonâncias ligadas; e o terceiro, de consonâncias ligadas a dissonâncias.

Através deste exemplo, podereis aprender a empregar as dissonâncias e o modo de resolvê-las através das consonâncias imperfeitas. Vereis, também, no último compasso que a nona se resolve com a oitava ligada à sétima; a sexta, que resolve a sétima, resolve também a nona – pois a última nota resolve todas as dissonâncias ligadas. Observei que a nota da resolução deve estar livre para descer por grau conjunto e não por salto.

Se desejardes aprender com facilidade e rapidez, examinai com diligência estes exemplos, porque destes extraireis o correto procedimento para ir de uma consonância à outra e de fazer o contraponto solto ou ligado – com todos os tipos de ligaduras.

Soggetto

Contrapunto di nota contra nota.

Two staves of musical notation. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a counterpoint line with notes placed directly below the notes of the top staff, illustrating a note-against-note texture.

Contrapunto di Minime offeruato, con tutte le sorti di consonanze, & dissonanze.

Two staves of musical notation. The top staff features a series of minims (half notes) in a melodic line. The bottom staff provides a counterpoint with notes that create various consonant and dissonant intervals with the top staff.

Soggetto.

Two staves of musical notation. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a counterpoint line with notes placed below the top staff.

Contrapunto di note ligate con le consonanze.

Two staves of musical notation. The top staff features a melodic line with eighth notes, many of which are beamed together in pairs. The bottom staff provides a counterpoint with notes that create consonant intervals with the top staff.

Two staves of musical notation. The top staff continues the melodic line with beamed eighth notes. The bottom staff continues the counterpoint with notes that create consonant intervals.

Contrapunto ligato di dissonanze.

Two staves of musical notation. The top staff features a melodic line with beamed eighth notes. The bottom staff provides a counterpoint with notes that create dissonant intervals with the top staff.

Soggetto.

Two staves of musical notation. The top staff continues the melodic line with beamed eighth notes. The bottom staff continues the counterpoint with notes that create dissonant intervals.

Hor c'hauete inteso, & fatto pratica sopra il Contrapunto di nota contra nota, & anco sopra le mínime sciolte, & ligate, mi resta à dimostrarui l'ordine delle Semiminime, Crome, & Semicrome, le quali vanno sotto vna istessa regola, cioè vna buona, & vna cattiuu, quando vanno di grado; la buona s'intende quella che principia la battuta, & si seguita vna buona, & vna cattiuu, à tal che sempre hanno da esser buone quelle, che cascano nel principio, e mezo della battuta, eccetto quando saranno due Semiminime dopò vna Semibreue sincopata; & anco dopò la prima Minima della battuta, la prima Semiminima sarà cattiuu, & l'altra buona. Tutte poi quelle, che saltano, e tutti li fondi & le cime vogliono esser buone. Quando anco farete due Crome ouer Semicrome trà le Semiminime, & le Semicrome trà le Crome, vna di quelle che sia buona starà bene, come trouerete in questo essemplio.

Contrapunto di note negre.

Já que entendestes e praticastes o contraponto de nota contra nota e também de mínimas soltas e ligadas, me resta demonstrar-vos a ordem das semínimas, colcheias e semicolcheias, as quais se apoiam sob uma mesma regra, ou seja, uma *boa*, e uma *ruim* – quando vão por grau conjunto.

Por 'boa' se entende aquela nota que começa o compasso.

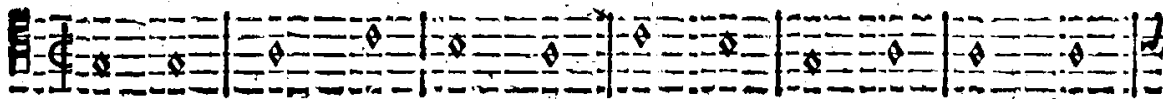
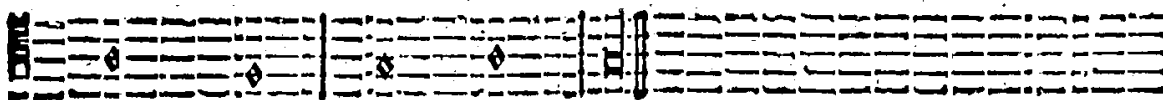
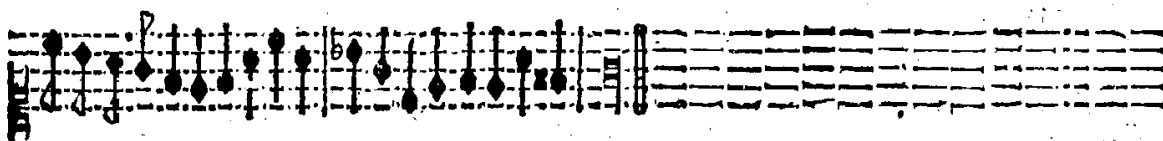
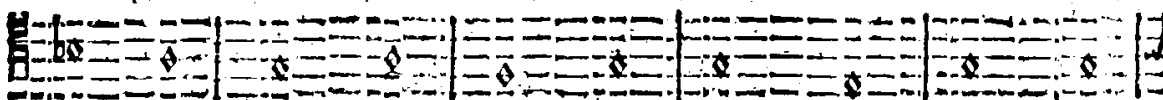
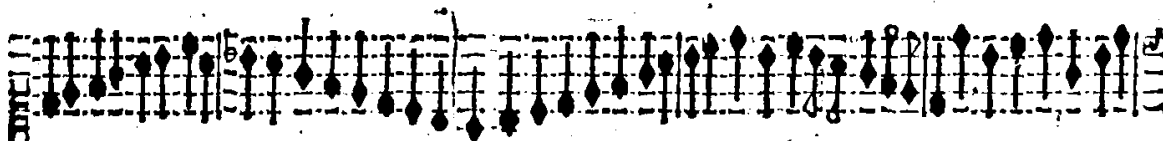
Devei colocar, então, uma nota *boa* seguida de uma *ruim*, de tal forma que, sempre sejam boas aquelas que caem no começo e no meio do compasso, exceto quando forem duas semínimas depois de uma semibreve sincopada.

Depois, também, da primeira mínima do compasso a primeira semínima deverá ser *ruim* e a outra, *boa*.

Todas as notas que saltam, bem como a nota mais aguda quanto a grave do canto, precisam ser *boas*.

Quando fizerdes duas colcheias ou semicolcheias entre semínimas ou semicolcheias entre colcheias será necessário que uma daquelas seja *boa* – como encontrareis neste exemplo.

Contraponto de notas rápidas.

Contrapunto di note negre.*Soggetto.*

*Volendo voi fare vn bello, & vago
Contrapunto, douete tener quest'ordine
d'imitare il Soggetto, ouero trouare altre
fughe sopra il Canto fermo, & far belle, &
variate modulationi con diuerse sorti di note,
come vedrete nel seguente essemplio, sopra
ut, re, mi, fa, sol, la.*

Querendo vós fazer um belo e atraente
contraponto, deuei ter esta ordem: imitar o
soggetto ou encontrar outras imitações sobre
o cantochão e **fazer** belas e variadas
modulações com diferentes tipos de notas –
como vereis no seguinte exemplo, sobre ut,
ré, mi, fá, sol, lá.

Primo Contrapunto.

Alio modo.

Alio modo.

Alio modo.

Alio modo.

Alio modo.

Alio modo.

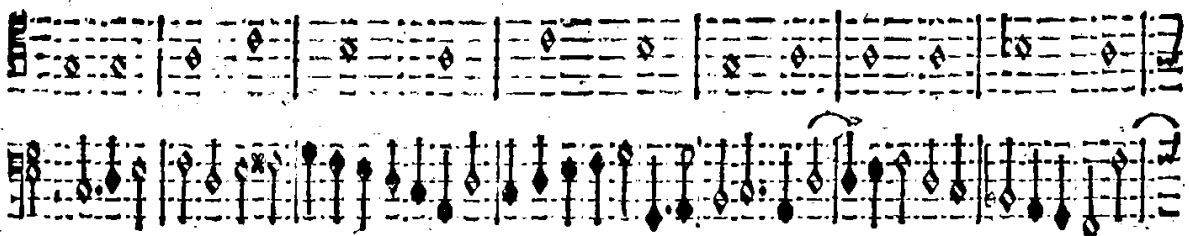
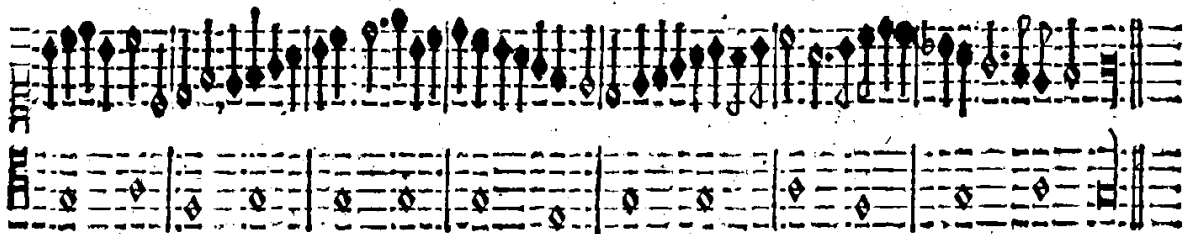
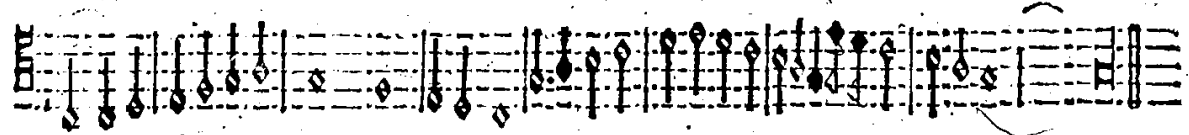
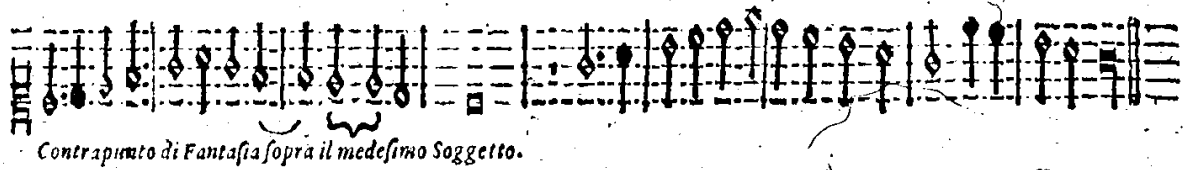
Contrapunto obligado.

Soggetto

Soggetto.

This musical score is a single-page manuscript for a piece titled "O Transilvano". It consists of 14 staves of music. The first staff is labeled "Primo Contrapunto." and contains a melodic line with various note values and rests. The following seven staves are each labeled "Alio modo." and show the same melodic line transcribed in different rhythmic patterns, demonstrating variations of the theme. The eighth staff is labeled "Contrapunto obligado." and features a more complex, rhythmic pattern. The ninth and tenth staves are labeled "Soggetto" and show a different melodic line. The final two staves are also labeled "Soggetto." and continue the melodic development. The notation includes various note values, rests, and bar lines, typical of a musical score from the 17th or 18th century.

This page contains 15 staves of musical notation. The notation is dense and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The staves are organized into several systems, with some staves containing multiple lines of music. The notation is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical score. The overall structure suggests a complex piece of music, possibly for a multi-instrument ensemble or a solo instrument with multiple voices.



Tr. Da questi essemj ho inteso tutta la regola del Contrapunto osseruato. Hora deisdero, se così vi piace, intender il Contrapunto cmmune.

Dir. non posso mancarui per hauerlo già promesso. Sappiate, che la regola del

Tr. Através destes exemplos pude entender toda a regra do contraponto estrito. Ora, desejaría, se assim vos agradar, entender o 'contraponto comum'.

Dir. Não posso faltar convosco por tê-lo já prometido. Sabei que a regra do contraponto

Contrapunto commune è più facile assai dell'osseruato, atteso che non hauete obbligo del moto contrario, nè anco del Semituono, si come già vi hò detto. La maggior osseruanza è di non fare due consonanze perfette dell'istesse specie, vna appresso l'altra, si come hauete inteso nel Contrapunto osseruato. Sopra l'istesso soggetto del Canto fermo, vi darò due essempij del Contrapunto commune, che restarete capace della differenza, che è dal Contrapunto osseruato, & commune.

comum é muito mais fácil que a do estrito, uma vez que não tendes a obrigação do movimento contrário, nem tampouco a do semitom, conforme já vos disse. A maior observância é de não fazer duas consonâncias perfeitas das mesmas espécies, uma seguida à outra, como aprendestes no contraponto estrito. Sobre o mesmo *soggetto* do cantochão, vos darei dois exemplos do contraponto comum, para que sejais capaz de compreender a diferença que existe entre o contraponto estrito e o comum.

Essemplio del Contrapunto commune sopra la parte del Soprano.

Soggetto.

Essemplio del Contrapunto commune sopra la parte del Basso.

Soggetto.

Tr. *Gran contento in vero sento per hauer inteso la differenza del Contrapunto commune, & osseruato. Molti sono quelli, i quali disprezzano le buone regole, adesso m'hauete fatto conoscere questa verità, che il Contrapunto osseruato è più leggiadro, e meglio assai che non è il commune. Ogn'vno potrà fare quello che più gli gradirà, & che gli tornerà commodo.*

Dir. *Quest'apunto è stato il mio scopo per far conoscere la verità di questo fatto, & per mantenere le bonoe regole date da tanti valent'huomini, & in particular dal Eccellentissimo Gioseffe Zarlino da Chioggia, il quale ha composto dottamente de Theorica, & di pratica sopra à questa cosi nobile scienza. Hora seguitiamo il modo c'hauete da tenere nel comporre à tre voci, acció che da questo potiate con facilità venire alla compositione di quelle che si compongano à quattro, & à più voci. Principalmente douete fare buoni accordi; cioè quando il Basso farà Terza ò Quinta con il Tenore, il Contralto, & il Soprano possono fare diuerse consonanze sopra la parte del Basso: Auertendo che faccino buoni accordi, con tutte le parti di mezo; & più che sia possibile non vi manchi la Terza, e la Quinta; & in luogo della Quinta la Sesta, à tre voci non li si può dare continuamente; ma bisogna sforzarsi quanto più si può à più di tre voci non deuno mancar mai questi tre*

Tr. Sinto, verdadeiramente, grande contentamento por ter entendido a diferença entre o contraponto comum e o estrito. Infelizmente, muitos são aqueles que desprezam as boas regras. Agora que me fizestes conhecer esta verdade posso afirmar que o contraponto estrito é mais elegante e muito melhor que o comum, mas, qualquer um poderá fazer aquele que mais lhe agradar e que lhe for mais conveniente.

Dir. Este, exatamente, foi o meu objetivo: fazer conhecer a verdade deste fato e para manter as boas regras dadas por tantos valent'huomini, e, em particular, pelo Exmo. Gioseffe Zarlino de Chioggia, o qual escreveu doutamente sobre a teoria e a prática desta tão nobre ciência.

Ora, sigamos com o modo que devei ter ao compor a três vozes, a fim de que, a partir disto, possais com facilidade compor a quatro e a mais vozes.

Devei, principalmente, fazer bons acordes. Quando o baixo fizer a terça ou a quinta com o tenor, o contralto e o soprano devem fazer diversas consonâncias sobre a parte do baixo, observando sempre, que façam bons acordes com todas as partes do meio. Tanto quanto for possível, não falheis com a terça e a quinta. No lugar da quinta podeis colocar a sexta. A três vozes é mais difícil fazê-lo continuamente, mas é necessário esforçar-se o máximo possível para que não falte nunca, a mais de três vozes, estes três acordes.

accordi. Si deue auertire, che trà le parti non si faccino due Quinte, nè due Ottaue, nè dissonanze, eccetto che non siano ligate & poste nel modo sopradetto: Auertendo di non fare salti disconci, che ne possino nascere due Quinte, e due Ottaue; & più vnite & variate saranno le consonanze, tanto più bella, & vaga sarà l'Armonia, & perche è cosa impossibile di voler dar di tutto essempij, attesoche sono infiniti i modi delli accompagnamenti; nondimeno vi darò due essempij sopra il Canto fermo dell'istesso Soggetto à tre, & à quattro; & con la vostra solita diligenza li essaminarete & vedrete, come si fanno gli buoni accordi; & anco le fughe ouer imitationi: poi vedrete diuersi accompagnamenti sopra vn Soggetto d'vn'accadanza di Gabriel Fattorini, cosa in vero stupenda, e marauigliosa. Ho dolore di non poterle far stampare tutte, le quali sono trecento, e vinti; n'hò fatto scelta delle più belle, e più artificiose, e da questi essempij intenderete li variati accompagnamenti delle consonanze. Oltre di queste trouarete dodici Ricercari sopra li dodici Tuoni fatti da diuersi valent'huomini, cosa in vero moto vtile, per imparare presto à comporre.

Devei observar que entre as partes não se façam duas quintas nem também duas oitavas paralelas ou ocultas, nem dissonâncias – exceto as que estejam ligadas e realizadas do modo acima descrito. Procurei não fazer saltos incômodos que promovam quintas e oitavas paralelas.

Quanto mais unidas e variadas forem as consonâncias, mais e bela e atraente será a harmonia.

Embora seja impossível dar de tudo exemplos – uma vez que são infinitos os modos dos acompanhamentos – todavia, quero vos dar dois exemplos sobre o cantochão do mesmo *soggetto* a três e quatro vozes. Examinei-os com a vossa costumeira diligência e vede como se fazem os bons acordes e também as fugas ou imitações. Em seguida, mostrarei diversos contrapontos realizados sobre um *soggetto* cadencial de Gabriel Fattorini: coisa verdadeiramente estupenda e maravilhosa. Dói-me não poder transcrever todas (as cadências), que são em número de trezentos e vinte. Destas, escolhi as mais belas e mais artificiosas e através destes exemplos, podereis ver diferentes artifícios para as consonâncias. Ao fim, encontrareis também doze *ricercari* sobre os doze tons, feitos por diversos *valent'huomini*: coisa verdadeiramente muito útil para aprender rapidamente a compor.

Essempio delli accompagnamenti à tre.

A musical score for three-part accompaniment, consisting of six staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The middle two staves are in alto clef. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The score concludes with a double bar line.

Essempio delli accompagnamenti à quattro.

A musical score for four-part accompaniment, consisting of eight staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The middle two staves are in alto clef. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The score concludes with a double bar line.

LIBRO SECONDO.

Accadenze di Gabriel Fatorini.

1.

2.

3.

4.

acc.

alla Quinta dal Basso primo.

alla Ottava dal Tenore Primo.

canata dal Basso precedente. dal Basso alla Quinta.

5.

Contrapunti doppij. A 2.

6.

25

26

dal Tenore alla Quinta.

dal Tenore.

dal Basso.

dal Basso.

dal Tenore

tutte le parte trasportate.

dal Tenore.

18 SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO

64

162

163

Musical score for measures 64-163. It consists of four staves. The first staff is the vocal line. The second staff is the alto part, labeled "dall'Alto.". The third staff is the tenor part, labeled "dal Tenore.". The fourth staff is the double counterpoint, labeled "Contrapunto doppio". The instruction "traspartate tutte le consonanze." is written below the fourth staff.

169

170

Musical score for measures 169-170. It consists of four staves. The first staff is the vocal line. The second staff is the alto part, labeled "dall'Alto.". The third staff is the tenor part, labeled "dal Tenore.". The fourth staff is the double counterpoint, labeled "Contrapunto doppio". The instruction "tutto traspor. alla Quinta." is written below the first staff. The instruction "alla Quinta." is written below the second staff. The instruction "riuerfato." is written below the fourth staff. The instruction "acc." is written below the second and fourth staves.

171

172

Musical score for measures 171-172. It consists of four staves. The first staff is the vocal line. The second staff is the alto part, labeled "dall'Alto.". The third staff is the tenor part, labeled "dal Tenore.". The fourth staff is the double counterpoint, labeled "Contrapunto doppio". The instruction "di due parte" is written below the first staff. The instruction "Con. da riuerfare" is written below the fourth staff. The instruction "tutto riuerfato." is written below the fourth staff.

176 177

Contr. trasportato in tutte le parte. *Prima trasp.*

178 179

Seconda trasp. *Terza trasp.*

139 240

Obbligo d'imitar tutte le parte. *Alto modo.* *Alto modo.*

Musical score for measures 241-243. The score consists of four staves. Measure 241 is marked at the beginning of the first staff. Measure 243 is marked at the beginning of the second staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and includes various ornaments and slurs.

Obligo di tutte le parte.

Musical score for measures 243-246. The score consists of four staves. Measure 243 is marked at the beginning of the first staff. Measure 246 is marked at the beginning of the second staff. The music continues with the same complex rhythmic patterns and includes various ornaments and slurs.

Obligo di tutte le parte.

Musical score for measures 250-251. The score consists of four staves. Measure 250 is marked at the beginning of the first staff. Measure 251 is marked at the beginning of the second staff. The music includes various ornaments and slurs.

accomp.

Ref.

Resoluzione.

can.

Can. artificioso

accom.

260 268 269

acc. acc. .s. Refo.
Refo. Ref. acc. e can.
Can. Can. Can.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 260 through 269. It is organized into four systems of staves. The first system shows measures 260, 268, and 269. The second system includes dynamic markings 'acc.' and 'Refo.'. The third system includes 'Refo.', 'Ref.', 'acc.', and 'e can.'. The fourth system includes 'Can.' markings. The notation features various rhythmic values and articulation marks.

271

dop. acc.
.s. Ref.
Can. roncisi.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 271 through 300. It is organized into four systems of staves. The first system shows measure 271. The second system includes dynamic markings 'dop.' and 'acc.'. The third system includes '.s. Ref.'. The fourth system includes 'Can. roncisi.'. The notation features various rhythmic values and articulation marks.

320

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 320 through 329. It is organized into four systems of staves. The first system shows measure 320. The notation features various rhythmic values and articulation marks.

Canon à 2. che si fanno alla mente sopra il Canto fermo son li suoi secreti.

305

Primo modo

Can.

acc.

Refo.

.5. Refo.

acc.

Can.

Secondo modo

308

Terzo modo.

Quarto modo.

acc.

acc.

Can.

Refo.

.5. Canon.

310

acc.

Sesto modo.

.5. Refo.

acc.

Canon

.5. Refo.

Quinto modo.

Canon.

313 312 314

Nonn modo Refo. Decimo modo.

acc. Can. acc. Can. acc. Can.

Refo. Ottavo modo. Refo.

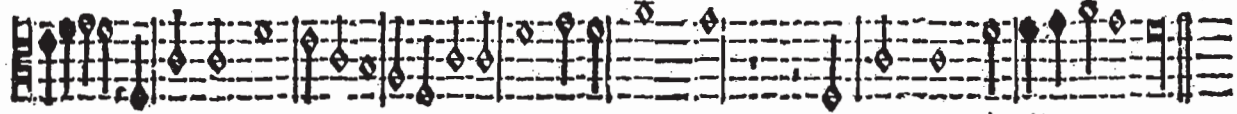
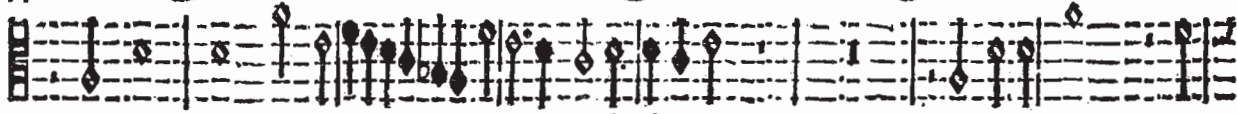
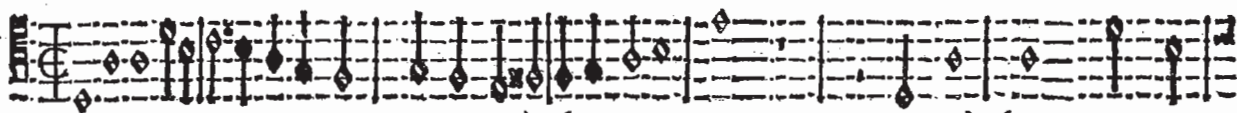
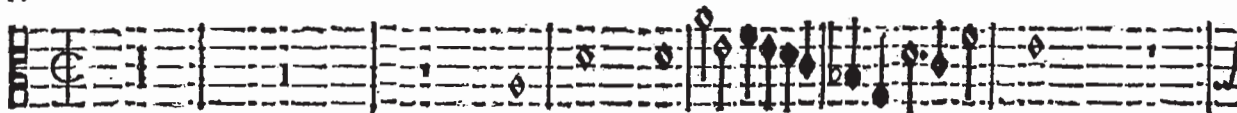
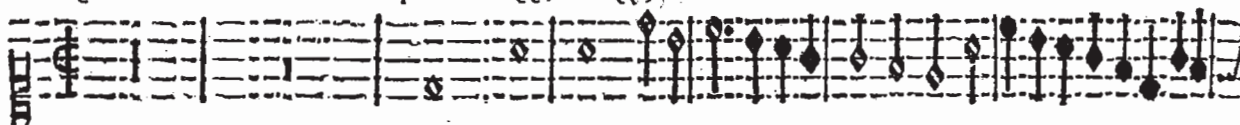
308 318

Sesto con il Canto fermo.

Refo. Can.

SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO

Ricercare del Primo Tuono. A 4. Di Luzzasco Luzzaschi.



LIBRO SECONDO.

25

Ricercare del Secondo Tuono. A 4. Di Luzzascho Luzzaschi.

The musical score is presented in 12 systems, each containing four staves. The notation is dense, with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The piece is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including triplets and syncopation. The melody is highly ornamented, with many grace notes and slurs. The overall texture is intricate and characteristic of the Baroque style.

Seconda Parte del Transilvano. Libro Secondo.

Bb

Ricercare del Terzo Tuono. A 4. Di Gabriel Fatorini.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff is a bass clef with a similar complex melodic line. The third and fourth staves are grand staff notation, with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef, both containing rhythmic accompaniment. There are several slurs and dynamic markings throughout the system.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the treble clef melodic line. The second staff continues the bass clef melodic line. The third and fourth staves continue the grand staff accompaniment. The notation is dense with many notes and includes various musical symbols like slurs and accents.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the treble clef melodic line, ending with a double bar line and repeat signs. The second staff continues the bass clef melodic line, also ending with a double bar line and repeat signs. The third and fourth staves continue the grand staff accompaniment, ending with a double bar line and repeat signs. The notation includes various musical symbols like slurs and accents.

LIBRO SECONDO.

27

Quarto Tuono.

A musical score for a piece titled "Quarto Tuono". The score is written on ten staves, arranged in five pairs. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a common time signature (C) and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The notation includes various note heads, stems, beams, and rests. There are several measures with repeat signs (double bar lines with dots) and some measures with fermatas. The overall style is characteristic of 18th-century Italian keyboard or lute music.

Ricercare del Quinto Tuono. ♩ 4. Di Adriano Banchieri.

The image displays a musical score for a piece titled "Ricercare del Quinto Tuono" by Adriano Banchieri. The score is organized into five systems, each consisting of four staves. The notation is complex, featuring a variety of note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The music is characterized by its intricate rhythmic patterns and the use of the fifth degree of the scale, which is a defining feature of this type of ricercare. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together, and frequent rests. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fifth system.

LIBRO SECONDO.

Ricercare del Seſto Tuono. A 4. Di Adriano Banchieri.

This musical score is for a piece titled "Ricerca del Settimo Tuono" by Girolamo Diruta. It is a single system of music, likely for a lute or similar stringed instrument, given the six-line staves. The score is written in a historical style, featuring a treble clef and a common time signature (C). The music is characterized by a complex, chromatic melodic line that explores the intervals of the seventh mode. The notation includes various rhythmic values, such as minims, crotchets, and quavers, along with dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.

This musical score is a single system for a lute, consisting of 14 staves. The notation is written in a historical style, featuring a treble clef and a common time signature (C). The music is characterized by a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat signs. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and slight fading.

Ricercare del Nono Tuono. Di Gabriel Fatorini.

The image displays a musical score for a piece titled "Ricerca del Nono Tuono" by Gabriel Fatorini. The score is organized into four systems, each consisting of four staves. The top staff of each system is in G-clef (soprano), and the three lower staves are in C-clef (alto, tenor, and bass). The notation is primarily composed of vertical stems with diamond-shaped note heads, characteristic of early 20th-century experimental music. The first system contains 16 measures, the second 16 measures, the third 16 measures, and the fourth 16 measures. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fourth system.

LIBRO SECONDO.

Ricercare del Decimo Tuono. Di Gabriel Fatorini.

The image displays a musical score for a piece titled "Ricercare del Decimo Tuono" by Gabriel Fatorini, located on page 13 of "Libro Secondo". The score is written for a four-part setting, with four staves per system. The notation is complex, featuring a variety of note values including minims, crotchets, and quavers, along with rests and phrasing slurs. The music is organized into several systems, each containing four staves. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The notation is dense and rhythmic, characteristic of a ricercare. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

Undecimo Tuono. Del R. P. F. Girolimo Diruta.

The image displays a musical score for a piece titled "Undecimo Tuono" by Girolamo Diruta. The score is organized into four systems, each consisting of four staves. The notation is complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The first system begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is characterized by dense, rhythmic patterns and frequent use of accidentals. The second system includes a *p* marking. The third system features a *f* marking. The fourth system concludes with a *p* marking. The notation includes many beamed notes and rests, creating a highly textured and rhythmic sound.

LIBRO SECONDO.

Ricercare del Duodecimo Tuono. Del R. P. F. Girolamo Diruta.

The image displays a musical score for a piece titled "Ricercare del Duodecimo Tuono" by Girolamo Diruta. The score is organized into four systems, each consisting of four staves. The first two staves of each system are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is written in a style characteristic of the early Baroque period, featuring complex rhythmic patterns and chromaticism. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature (C). The overall structure is a single melodic line with figured bass accompaniment.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The notation is written in a style characteristic of early 20th-century music, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The first system contains approximately 16 measures of music, while the second system contains approximately 12 measures. The notation is dense and complex, with many notes beamed together and some ornaments or grace notes. The staves are arranged in a vertical column, with the first staff of each system being the highest and the fourth being the lowest.

IL FINE DEL SECONDO LIBRO.



IL TERZO LIBRO DEL
TRANSILVANO
DIALOGO

Nel quale si dimostra la vera formatione, cognitione, e trasportatione di tutti i Tuoni, sì del Canto Figurato, come anco del Canto fermo: cosa appartenente ad ogni Organista per lasciare in Tuono al Choro.

TRANSILVANO E DIRUTA.

Dir. *Dopò hauer inteso la Regola del Contrapunto, & anco di comporre à più di due voci vi è necessario la cognitione, & la trasportatione delli dodeci modi ouer Tuoni, che gli vogliamo chiamare, senza la quale non si può fare cosa, che stia bene, sì nel comporre come anco nel sonare. Et per porter conoscere li Tuoni nel Canto figurato, & nel Canto fermo, vi fa dibisogno sapere, & bene possedere le specie delle Quinte, Quarte, & Ottaue, con le quali si formano li Tuoni. Le specie della Diapente, ouer Quinta sono quattro; ciascuna formata di tre Tuoni, & vn Semituono. La Prima specie; re,la; Seconda mi,mi; la Terza fa,fa,re; & la Quarta vt, sol. Le specie della Diatessaron ouer Quarta, sono tre; ciascuna formata di dui Tuoni, & vn Semituono. La prima specie, re,sol,la, Seconda, mi,la; & la Terza specie, vt fa.*

O TERCEIRO LIVRO DO
TRANSILVANO
DIÁLOGO

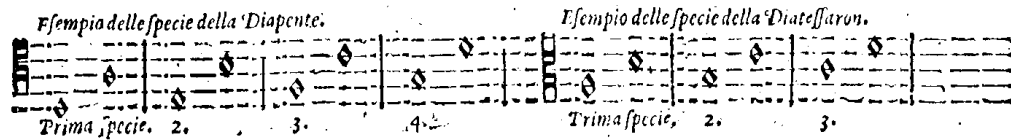
No qual se demonstra a verdadeira formação, conhecimento e transposição de todos os Modos, tanto em Canto Figurado quanto em Cantochão: assunto indispensável a todo organista acompanha o coro.

TRANSILVANO E DIRUTA.

Dir. Depois de ter entendido a regra do contraponto e também como compor a mais de duas vozes, vos é necessário o conhecimento dos doze modos ou tons – como quisermos chamá-los – e da transposição: sem os quais não podereis bem compor ou tocar. Para conhecer os tons em Canto Figurado e em Cantochão vos é necessário bem saber e dominar as espécies das quintas, quartas e oitavas, com as quais se formam os tons.

As espécies da *Diapente* ou Quinta, são quatro, cada uma formada de três Tons e um semitom. A primeira espécie, ‘ré,lá’; a segunda, ‘mi,mi’; a terceira, ‘fá,fá’; e a quarta, ‘ut,sol’.

As espécies da *Diatessaron* ou Quarta são três, cada uma formada de dois Tons e um semitom. A primeira espécie, ‘ré,sol,lá’; a segunda, ‘mi,lá’; e, a terceira espécie, ‘ut,fá’.



Le specie della Diapason, ouer Ottava, sono sette; ciascuna formata di cinque Tuoni, e due Semituoni. La Prima specie è contenuta dal Primo, & Secondo A,la,mi, re. La Secondo specie, dal primo, & secondo B,fa,b,mi. La terza specie, dal Primo, & Secondo C,sol,fa,vt. La Quarta specie, del Primo, & Secondo D,la,sol, re. La Quinta specie, dal Primo, & Secondo E,la,mi. La Sesta specie, dal Primo, & Secondo F,fa,vt. La Settima, & vltima specie, dal Primo, & Secondo G,sol, re,vt.

As espécies da Diapason ou Oitava são sete, cada uma formada de cinco tons e dois semitons. A primeira espécie é contida no primeiro e segundo ‘A,lá,mi,ré’. A segunda espécie, no primeiro e segundo ‘B,fá,b,mi’. A terceira espécie, no primeiro e segundo ‘C,sol,fá,ut’. A quarta espécie, no primeiro e segundo ‘D,lá,sol,ré’. A quinta espécie, no primeiro e segundo ‘E,lá,mi’. A sexta espécie, no primeiro e segundo ‘F,fá,ut’. A sétima e última espécie, no primeiro e segundo ‘G,sol,ré,ut’.



Delli dodeci Tuoni, sei sono Autentici, & sei Placali. Li Tuoni Autentici hanno la Quarta di sopra alla Quinta, & li Tuoni Placali hanno la Quarta di sotto alla Quinta. Il Tuono autentico, & il placale terminato nell'istessa corda finale, quale è la prima nota della Quinta.

Dos doze tons, seis são autênticos e seis plagais. Os tons autênticos têm a quarta sobreposta à quinta e os tons plagais têm a quarta subposta à quinta. O tom autêntico e o plagal terminam na mesma corda final – que é a primeira nota da quinta.

TR. *Più è più volte hò inteso dire da diversi di questa professione, che li Tuoni non sono più di Otto. Quattro Autentici, & Quatro Placali; ne desidero sopra di ciò qualche ragione.*

Tr. Muitas vezes ouvi dizer, por diversos desta profissão, que os tons não são mais de oito: quatro autênticos e quatro plagais. Desejaria sobre isto alguma explicação.

Dir. Li rispondo con la nostra pratica, & vi dico che nelo nostro Istrumento non sono ne più ne meno di dodeci Tuoni. Et mi servirò di quel bel pensiero di Gioseffo Zarlino, il qual dice con bellissime ragioni, che si deuria dar principio, e fine al Rpimo, & Secondo Tuono in C,sol,fa,vt, al Terzo, & Quarto in D,la,sol,re, Il Quinto, e Sesto in E,la,mi. Al Settimo, & Ottauo in F,fa,vt. Il Nono, & il Decimo in G,sol,re,vt. L'Vndecimo, & il Duodecimo in A,la,mi,re. A tal che vengono a essere formati per ordine tutti li Tuoni sopra Vt,re,mi,fa,sol,la, ma, perche è costume di dar principio in D,la,sol,re, non posso, & non deuo fare altrimenti per rispetto delli Canti fermi, & per non intricarui il ceruello, hauendoui promesso breuità, & facilità. La causa, che li Tuoni siano dodici, lo conoscerete dalle loro formationi: poi che la varietà delli Tuoni nasce dalle specie, con la quali sono formati. Il Primo, & il Secondo si formano con la Seconda specie della Quinta, & della Quarta, re,la,re, & re,sol, il Terzo, & Quarto si formano con la Seconda specie della Quinta & della Quarta fa,fa, & vt,fa, & il Settimo, & Ottauo, si formano con la Quarta Specie della Quinta, & della prima specie della Quarta vt,sol, & re,sol. Adonque la Prima specie della Quarta, serue al Primo, al Secondo, al Settimo, & all'Ottauo. Chiara cosa è che la Quarta hà forza di variare li Tuoni, ciò è vero, perche quando la Quarta si troua collocata sopr'alla Quinta lo fa Tuono Autentico, & quando si troua collocata di

Dir. Respondo-os com a nossa prática, e vos digo que no nosso instrumento não existem nem mais nem menos que doze tons. Servir-me-ei daquele belo pensamento de Gioseffo Zarlino, que diz, com belíssima razão, que se deveria começar e terminar o Primeiro e segundo tons em 'C,sol,fa,ut'. O terceiro e quarto, em 'D,lá,sol,ré'; o quinto e sexto, em 'E,lá,mi'. O sétimo e oitavo, em 'F,fá,ut'. O nono e décimo, em 'G,sol,ré,ut'. O Décimo primeiro e décimo segundo, em 'A,lá,mi,ré'. De modo que sejam formados, em ordem, todos os tons sobre ut, ré, mi, fá, sol e lá. Porém, porque é costume começar em 'D,lá,sol,ré', não posso e não devo fazer de outro modo em respeito aos Cantochãos, e, também para não confundir-vos, já que vos prometi brevidade e facilidade. A razão de serem doze tons, conhecereis a partir da sua constituição, pois a variedade dos tons provém das espécies com as quais são formados. O primeiro e o segundo Tons se formam a partir das primeiras espécies da Quinta e da Quarta 'ré,lá,ré' e 'ré,sol'. O terceiro e quarto Tons se formam a partir das segundas espécies da Quinta e da Quarta, 'mi,mi' e 'mi,lá'. O quinto e sexto Tons se formam a partir das terceiras espécies da Quinta e da Quarta 'fá,fá' e 'ut,fá'. O sétimo e oitavo Tons se formam a partir da quarta espécie da Quinta e da primeira espécie da Quarta 'ut,sol' e 'ré,sol'. Assim, a primeira espécie da Quarta serve ao primeiro, ao segundo, ao sétimo e ao oitavo Tom.

sotto all Quinta, lo fa Placale. Quanto maggiormente sarà variare li Tuoni, quando saranno formati di variate specie, come sono questi, Non, Decimo, Undecimo, & Duodecimo? Il Nono Tuoni è formato della prima specie della Quinta re,la; & della Seconda specie della Quarta mi,mi. Di più queste specie del Nono Tuono sono differenti da quella del Primo Tuono, e del Terzo. Queste sono situate da A,la,mi,re, & E la mi, & da E,la,mi, A,la,mi,re, & quella del primo Tuono da D,la,sol,re, & A,la,mi,re, & la Quarta del Terzo Tuono da B,fa,B,mi, & E,la,mi, come trouarete nelle loro formationi. Sentite vna altra ragione: Vogliono alcuni, che il Nono, Decimo, Undecimo, & Duodecimo, siano Tuoni misti, dicendo, che il Nono, e Decimo, sono formati della Quinta del primo, & della Quarta del Terzo. Il Decimo, & Duodecimo, della Quinta del Settimo, & della Quarta del Quinto Tuono. Se questo fusse vero, necessariamente, il Settimo, & Ottauo Tuono sariano misti, per essere formati della Quarta del primo Tuono.

TR. *Resto sodisfatto à pieno di queste belle, & efficacissime ragioni, & in particolare di questo, che li dodici Tuoni siano fondati*

Portanto, é a Quarta que tem força para variar os tons.

Quando a Quarta é colocada sobreposta à Quinta, faz o tom autêntico e, quando subposta à Quinta, o faz plagal. Dessa forma, mais variados serão os tons quando formados de várias espécies – como são o nono, o décimo, o décimo primeiro e décimo segundo Tons. O nono tom é formado pela primeira espécie da Quinta ‘ré,lá’ e pela segunda espécie da Quarta ‘mi,mi’. Em muito, estas espécies do nono tom diferem daquelas do primeiro e terceiro tons. Estas são situadas entre ‘A,lá,mi,ré’ e ‘E,lá,mi’, e ‘E,lá,mi,’ e A,lá,mi,ré’, enquanto aquelas do primeiro Tom são a partir de ‘D,lá,sol,ré’ e ‘A,lá,mi,ré’ e, a quarta do Terceiro tom a partir de ‘B,fá,B,mi’ e ‘E,lá,mi’ – como podereis ver nas suas formações.

Escutai uma outra razão. Querem alguns, que o nono, décimo, décimo primeiro e décimo segundo, sejam considerados ‘Tons mistos’, argumentando que o nono e o décimo, são constituídos pela Quinta do primeiro tom [re-lá/a-e’], e pela Quarta do terceiro [mi-la/ c’-g’]; o décimo e o décimo primeiro, da quinta do sétimo [ut-sol/c’-g’] e da quarta do quinto tom [ut-fa/g’-c’]. Se isto fosse verdadeiro, o sétimo e oitavo tons, necessariamente, seriam mistos, por serem formados a partir da Quarta espécie do primeiro tom [re-sol/d-g].

Tr. Fico plenamente satisfeito por estas belas e muito eficazes explicações e em particular disto: “que os doze tons são construídos sobre

sopra vt, re, mi, fa, sol, la; nè più nè meno possono essere di dodeci Tuoni, perche non si trouano nè più nè meno di sei note, L'altra ragione è, che se bene si formano quelli quattro vltimi Tuoni con le specie delli altri, sono però situate nell'altre corde; & poi le Quarte non variate; a tal che dal Primo, & Nonno Tuono vi è gran differenza, sì per rispetto della Quarta, come anco per essere situate in altre corde, ò tasti.

*Dimostrazione delli Tuoni Naturali è
Trasportati.*

Dir. Il Primo Tuono si forma della prima specie della Diapente, re, la, & della prima specie della Diatessaron, re, sol, contenuto nella Quarta specie della Diapason.

ut, ré, mi, fá, sol, lá”; nem mais nem menos podem ser doze tons, porque não existem nem mais nem menos do que seis notas. Outra razão é que, de fato, aqueles quatro últimos tons se formam com as espécies de outros, porém, são situados em outras cordas e, depois, as quartas são variadas de tal modo que o primeiro e nono tons são muito diferentes entre si, seja por respeito à Quarta, como também por serem situados em outras cordas – ou teclas.

DEMONSTRAÇÃO DOS TONS
NATURAIS E TRANSPORTOS.

Dir. O primeiro tom se forma a partir da primeira espécie da Diapente ‘ré, lá’ e da primeira espécie da Diatessaron ‘ré, sol’, contidas na quarta espécie da Diapason.



Il Secondo Tuono si forma dell'istesse specie, la, re, & sol, re, contenuto della prima specie della Diapason; si può anco trasportare all'Ottava alta.

O segundo tom se forma a partir da mesma espécie ‘lá, ré’ e sol, ré’ contidas na primeira espécie da Diapason; se pode também transpor uma oitava acima.



Il Terzo Tuono si forma della Seconda specie della Diapente, mi, mi, & della seconda specie della Diatessaron, mi, la, contenuto nella quinta specie della Diapason.

O terceiro tom se forma a partir da segunda espécie da Diapente, ‘mi, mi’ e da segunda espécie da Diatessaron ‘mi, lá’ contidas na quinta espécie da Diapason.



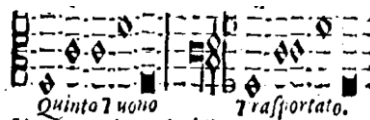
Il Quarto Tuono si forma dell'istesse specie, mi,mi, & la,mi, contenuto della seconda specie della Diapason.

O quarto tom se forma a partir das mesmas espécies 'mi,mi' e 'lá,mi' contidas na segunda espécie da *Diapason*.



Il Quinto Tuono si forma della terza specie della Diapente, fa,fa, & della terza specie della Diatessaron, vt,fa, contenuto nella sesta specie della Diapason.

O quinto tom se forma a partir da terceira espécie da *Diapente* 'fá,fá' e da terceira espécie da *Diatessaron* 'ut,fá', contidas na sexta espécie da *Diapason*.



Il Sesto Tuono si forma dell'istesse specie, fa,fa, & fa vt contenuto nella terza sepcie della Diapason.

O sexto tom se forma a partir das mesmas espécies 'fá,fá' e 'fá,ut', contidas na terceira espécie da *Diapason*.



Il Settimo Tuono si forma della quarta, specie della Diapente, vt,sol, & della prima specie della Diatessaron, contenuto nella settima specie della Diapason.

O sétimo tom se forma a partir da quarta espécie da *Diapente* 'ut,sol' e da primeira espécie da *Diatessaron*, contidas na sétima espécie da *Diapason*.



L'Ottavo Tuono si forma dell'istesse specie, sol, vt, & sol,re contenuto nella quarta specie della Diapason.

O oitavo tom se forma a partir das mesmas espécies 'sol,ut' e 'sol,ré' contidas na quarta espécie da *Diapason*.



Il Nono Tuono si forma della prima specie della Diapente, re,la, & della seconda specie della Diatessaron, mi,la, contenuto nella prima specie della Diapason, sopra al secondo A,la,mi, re.

O nono tom se forma a partir da primeira espécie da *Diapente* 'ré,lá' e da segunda espécie da *Diatessaron* 'mi,lá' contidas na primeira espécie da *Diapason*, sobre o segundo 'A,lá,mi,ré'.



Il Decimo Tuono si forma dell'istesse specie, la, re, & la, mi, contenuto nella seconda specie della Diapason.

O décimo tom se forma das mesmas espécies 'lá,ré' e 'lá,mi', contidas na segunda espécie da *Diapason*.



L'Undecimo Tuono si forma della quarta specie della Diapente, vt,sol, & della terza specie della Diatessaron, vt, fa, contenuto nella terza specie sopra al secondo C,sol,fa,vt.

O décimo primeiro tom se forma a partir da quarta espécie da *Diapente* 'ut,sol,' e da terceira espécie da *Diatessaron* 'ut,fá' contidas na terceira espécie, sobre o segundo 'C,sol,fá,ut'.



Il Duodecimo Tuono si forma dell'istesse specie, sol,vt, & fa,vt, contenuto nella settima specie della Diapason.

O décimo segundo tom se forma das mesmas espécies 'sol,ut' e 'fá,ut' contido na sétima espécie da *Diapason*.



Tr. *A che parte conoscerò vna Cantilena di qual Tuono ella si sia?*

Dir. *Dalla parte del Tenore. Quando questa parte modularà le specie di qual si voglia Tuono, & che farà le cadenze nell sue proprie corde, & anco terminerà nelle sue corde finali, ouero in vna corda mezzana, facilmente conoscerete ciascun Tuono. Potrete anco conoscerli dalle altre parti; poiche quando il Tenore modularà le corde Autentiche, il Basso modularà l'Autentiche. Potrete anco conoscerli dal Soprano, & dal Contralto; il Soprano far l'istessa modulatione del Tenore, & il Contralto l'istessa del Basso all'Ottava di sopra, & con questa Regola potrete da ciascuna parte conoscere ciascun Tuono.*

Tr. *Quando si troverà qualche Cantilena, che modularà per altre specie, che per sue proprie, come se la corda finale sarà del Primo Tuono, e che la compositione sia d'altre specie composta, hauerò da far giuditio sopra la corda finale, ouero sopra le specie, che modula la Cantilena?*

Dir. *Il dubio, che mi dimandate non è di poca importanza, atteso che si trouano delle compositioni fatte d'alcuni Compositori senza fondamento alcuno sopra le specie delli Tuoni. Questi simili si possono più tosto dimandare Tuoni misti, che naturali. Quando adunque hauerete da far giuditio di qual si*

Tr. A partir de que parte [voz] poderei reconhecer o tom de uma canção?

Dir. A partir da parte do tenor, quando esta modular as espécies de um tom qualquer, ou quando fizer as cadências nas suas próprias cordas ou, também, quando terminar nas suas cordas finais ou em uma corda mediana. Facilmente podereis, dessa maneira, reconhecer todos os tons. Podereis também reconhecê-los a partir das outras partes porque, quando o Tenor modular por cordas autênticas, o Baixo modulará por cordas do seu plagal; quando o Tenor modular as cordas plagais, o Baixo modulará as autênticas. Podereis também reconhecer os tons a partir do Soprano e do Contralto, pois o Soprano faz a mesma modulação do Tenor, e o Contralto, a mesma do Baixo uma oitava acima. Com esta regra podereis, a partir de todas as partes, reconhecer todos os Tons.

Tr. E quando encontrar uma canção qualquer que module por outras espécies e não pelas suas próprias? Se a corda final for do primeiro tom e esta for composta por outras espécies, deverei fazer juízo sobre a corda final ou sobre as espécies que modulam a canção?

Dir. A dúvida que me formulais não é de pouca importância, uma vez que se encontram composições feitas por alguns compositores sem fundamento algum sobre as espécies dos Tons – e são frequentemente chamados de Tons mistos ao invés de naturais. Quando, portanto, tiverdes de fazer

volgia compositione, dourete considerare bene dal principio al fine: & vedere sotto qual specie si troua composta, se sotto alle specie del primo, ò del secondo, ò di qualunque altro Tuono, hauete à guardare alle cadenze regolari, le quali danno gran lume in tal cosa; & di poi far giuditio in qual Tuono ella sia composta; ancora che non hauesse il suo fine nella sua propria corda finale; mà si bene nella mezana, ouero in qualunque altra, che tornasse bene, & più al proposito, come per esperienza si vede, che il primo Tuono termina alle volte nella corda mezana, cioè in A,la,mi,re come anco tutti gli altri Tuoni. E di queste compositioni se ne trouano infinite tanto nel Canto figurato, quanto nel Canto fermo: nel Canto figurato si troua quasi sempre il secondo Kyrie, ouero Christe eleison terminare nella corda mezana; & anco la prima parte della Gloria. Li Motetti, & li Madrigali, quando hanno la seconda parte, la prima termina nella corda mezana.

Tr. *Potransi fare altre cadenze oltra quelle che dimandate regolari; e queste regolari come s'intendano?*

Dir. *Le cadenze chiamate regolari sono quelle, che si fanno nelle proprie specie, delli Tuoni & anco nell corde mezane: le irregolari sono quelle, che si fanno fuora delle proprie specie, e di queste se ne fanno secondo li propositi, che occorrono nella compositione, pur che nel principio, mezo, e fine della Cantilena si faccino le sue proprie,*

juízo sobre qualquer composição, devei considerar, com cuidado, do princípio ao fim e ver sob qual espécie se acha composta – se sob as espécies do primeiro tom ou do segundo ou de qualquer outro tom. Devei, também, observar as cadências regulares, pois dão grande luz sobre este assunto. Observai em qual tom ela está composta – ainda que não termine na sua própria corda final, na mediana ou em qualquer outra que fosse mais conveniente a esse propósito. Algumas vezes podeis ver que o primeiro tom termina na corda mediana, ou seja, em ‘A,lá,mi,ré’ – como também todos os outros tons. Infinitas são as peças assim compostas, tanto em canto figurado como em cantochão. Em canto Figurado, quase sempre, o segundo Kyrie ou Christe Eleison termina na corda mediana, assim como a primeira parte do Glória. Motetos e madrigais que têm uma segunda parte normalmente terminam a primeira na corda mediana.

Tr. O que são cadências regulares? É possível fazer outras cadências além daquelas?

Dir. As cadências chamadas regulares são aquelas que se fazem nas próprias espécies dos tons e também nas cordas medianas. Irregulares são aquelas que se fazem fora das próprias espécies e, estas, se fazem segundo os propósitos da composição – já que obrigatoriamente, no princípio, meio e fim de uma obra, devem cadenciar nas suas próprias,

acciò il Tuono non perda la sua propria natura, & forma.

para que o tom não perca a sua natureza e forma próprias.

Exemplo das cadências regulares sobre os Tons autênticos e Plagais.



Poi c'hauete inteso il modo, con il quale si formano li Tuoni, & anco le trasportationi alla Quarta alta, & alla Quinta bassa, vi è necessario intendere vn'altra sorte di trasportationi per poter rispondere al Choro in voce commoda, tanto nel Canto figurato, quanto nel Canto fermo. E perche la maggior parte de gl'Organi sono alti, fuora del Tuono Choristo, bisogna che l'Organista si accomodi à sonare fuor di strada, vn Tuono, & vna Terza bassa. Et per facilitarui, farò sopra à tutti li Tuoni vn Duo, & lo trasportarò in quanti luoghi si può trasportare, per poter rispondere al Choro. Prima lo douete praticare nelli suoi tasti

Depois que entendestes o modo com que se formam os Tons e também as modulações à quarta alta e à quinta baixa (uma quarta acima e uma quinta abaixo), vos é necessário entender outra sorte de modulações para poder responder ao Coro em voz cômoda, tanto em Canto figurado como em Cantochão. Devido a maior parte dos órgãos serem “altos”, ou seja, acima do diapasão do coro, é necessário que o Organista se acostume a tocar transpondo, seja um tom ou uma terça baixa. Para facilitar, vos darei sobre todos os tons um exemplo a duas vezes e o transportarei convenientemente para poder responder ao coro. Primeiro os devei

naturali, & poi nelli luoghi trasportati; perche facilmente sonarete fuor di strada à tre, & à quatro, tenendo l'istesso ordine, cioè sonare vn Ricercare alla mente nelli tasti ordenarij, & poi sonarlo nelli luoghi trasportati.

praticar nas suas teclas naturais e depois transposto. Fazendo o mesmo, facilmente podereis tocar transpondo a três e a quatro vozes se praticardes, também *alla mente*, a tocar um *ricercare*, primeiro nas teclas ordinárias e depois transposto.

Primo Tuono nelle corde naturali.

Primeiro Tom nas cordas naturais.



Trasportato vn Tuono più basso re, in C. sol, fa, vt.

Transposto um tom abaixo: ré em 'C, sol, fá, ut'.



Trasportato alla terza bassa, re, in B, fa, B, mi.

Transposto uma terça abaixo: ré em 'B, fá, B, mi'.



Questo Tuono sonato nelli suoi tasti naturali rende l'Armonia graue, & modesta, poi per rispondere al Choro si suona nelli luoghi trasportati.

Este Tom tocado nas suas teclas naturais produz uma Harmonia grave e modesta, porém, para responder ao coro, se toca transposto.

Secondo Tuono nell corde naturali.

Segundo Tom nas cordas naturais.

Secondo Tuono nelle corde naturali.



Trasportato alla Quarta Alta,

Transposto uma quarta acima.

Trasportato alla Quarta Alta,



Trasportato vn Tuono più alto Sol, & re, in E, la, mi.

Transposto um tom acima: sol e ré em 'E, lá, mi'.

Trasportato vn Tuono più alto, sol, & re, in E, la, mi.



Questo Tuono sonato nelli suoi tasti naturali rende l'Armonia mesta, & calamitosa, per rispondere al Choro nelli luoghi trasportati.

Este Tom tocado nas suas teclas naturais produz uma Harmonia triste e calamitosa. Para responder ao coro se toca transposto.

Terzo Tuono nelle corde naturali.

Terceiro Tom nas cordas naturais.

Terzo Tuono nelle corde naturali.



Trasportato vn Tuono più basso mi, in D, la, sol, re.

Transposto um tom abaixo: mi em 'D, lá, sol, ré'.

Trasportato vn Tuono più basso mi, in D, la, sol, re.



Trasportato vna terza bassa, mi, nel tasto negro di C, sol, fa, vt.

Transposto uma terça abaixo: mi na tecla preta de 'C, sol, fá, ut'.

Trasportato vna terza bassa, mi, nel tasto negro di C, sol, fa, vt.



La natura di questo Tuono è di commouere al pianto, per risponder al Choro si suona nelli luoghi trasportati.

A natureza deste Tom é de comover ao pranto. Para responder ao coro, se toca transposto.

Quarto Tuono nelle corde naturali.

Quarto tom nas cordas naturais.

Quarto Tuono nelle corde naturali.



Trasportato vn Tuono più basso mi, in D, la, sol, re.

Transposto um Tom abaixo: mi em 'D, lá, sol, ré'.

Trasportato vn Tuono più basso mi, in D, la, sol, re.



Questo Tuono rende l'Armonia lamenteuole e dogliosa.

Este Tom produz uma Harmonia de lamentação e dor.

Quinto Tuono nelle corde naturali.

Quinto tom nas cordas naturais.

Quinto Tuono nelle corde naturali.



Trasportato alla Quarta Bassa.

Transposto uma quarta abaixo.

Trasportato alla Quarta Bassa.



Trasportato alla Quinta Bassa.

Transposto uma quinta abaixo.

Trasportato alla Quinta Bassa.

La natura di questo Tuono sonato nelli tasti proprij rende l'Armonia gioconda, modesta, è diletteuole. Per commodità del Choro, si suona nelli luoghi trasportati.

A natureza deste tom, tocado nas teclas próprias, produz uma harmonia alegre, modesta e deleitável. Para comodidade do Coro, se toca transposto.

Sesto Tuono nelle corde naturali.

Sexto Tom nas cordas naturais.

Sesto Tuono nelle corde naturali.

Trasportato vn Tuon più Basso.

Transposto um tom abaixo.

Trasportato vn Tuon più Basso.

Trasportato alla Terza Bassa.

Transposto uma terça abaixo.

Trasportato alla Terza Bassa.

Questo Tuono sonato nelli suoi tasti naturali rende l'Armonia diuota, e graue. Si suona per commodità del Choro nelli luoghi trasportati.

Este tom tocado nas suas teclas naturais produz uma Harmonia devota e grave. Toca-se, para comodidade do coro, transposto.

Settimo Tuono nelle corde naturali.

Sétimo Tom nas cordas naturais.

Settimo Tuono nelle corde naturali.



Trasportato alla Quarta Bassa.

Transposto uma quarta abaixo.

Trasportato alla Quarta Bassa.



Trasportato alla Quinta Bassa.

Transposto uma quinta abaixo.

Trasportato alla Quinta Bassa.



Questo Tuono sonato nelli suoi tasti naturali rende l'Armonia allegra, e soave. Per commodità del Choro si suona nelli luoghi trasportati.

Este Tom tocado nas suas teclas naturais produz uma Harmonia alegre e suave. Para comodidade do Coro, se toca transposto.

Ottavo Tuono nelle corde naturali.

Oitavo Tom nas cordas naturais.

Ottavo Tuono nelle corde naturali.



Trasportato vn Tuon più Basso.

Transposto um tom abaixo.

Trasportato vn Tuon più Basso.



Trasportato alla Terza Bassa.

Transposto uma terça abaixo.

Trasportato alla Terza Bassa.



Trasportato alla Quarta Alta.

Transposto uma quarta acima.

Trasportato alla Quarta Alta.



Questo Tuono sonato nelli suoi tasti naturali rende l'Armonia vaga, e diletteuole, Per commodità del Choro si suona nelli luoghi trasportati.

Este Tom tocado nas suas teclas naturais produz uma Harmonia bela e deleitável. Para comodidade do Coro se toca transposto.

Nono Tuono nelle corde naturali.

Nono Tom nas cordas naturais.

Nono Tuono nelle corde naturali.



Trasportato alla Quinta Bassa.

Transposto uma quinta abaixo.

Trasportato alla Quinta Bassa.



Trasportato alla Terza Bassa.

Transposto uma terça abaixo.

Trasportato alla Terza Bassa.



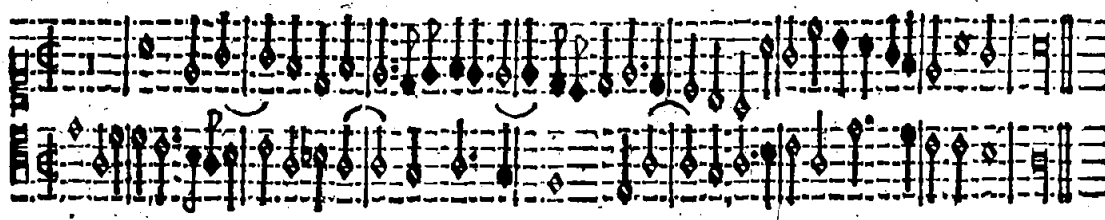
*Questo Tuono sonato nelli suoi tasti naturali
rende l'Armonia allegra soave, & sonora
Poi per commodità del Choro si suona nelli
luoghi trasportati.*

*Este tom tocado nas suas teclas naturais
produz uma Harmonia alegre, suave e
sonora, porém, para comodidade do Coro, se
toca transposto.*

Decimo Tuono nelle corde naturali.

Décimo Tom nas cordas naturais.

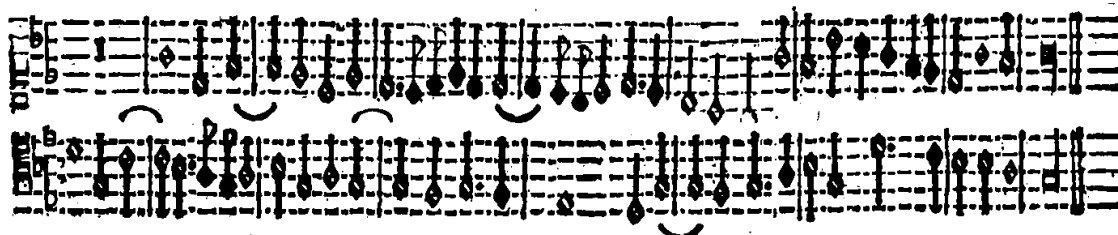
Decimo Tuono nelle corde naturali.



Trasportato vn Tuon più Basso.

Transposto um tom abaixo.

Trasportato vn Tuon più Basso.



Trasportato alla Terza Bassa.

Transposto uma terça abaixo.

Trasportato alla Terza Bassa.



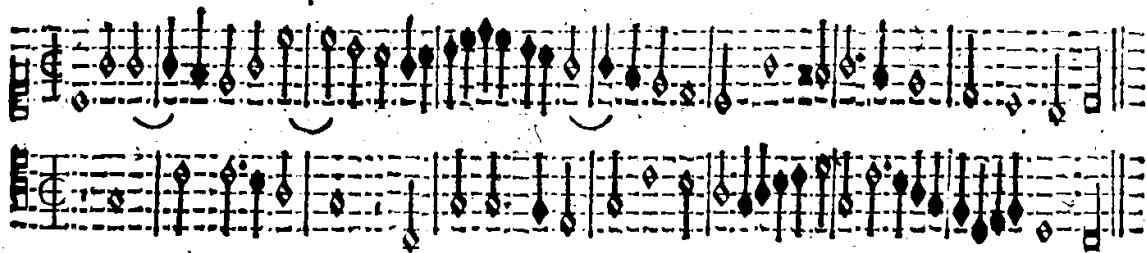
Sonato nelli suoi tasti naturali rende l'Armonia alquanto mesta, per rispondere al Choro nelli luoghi trasportati si suona.

Tocado nas suas teclas naturais, produz uma Harmonia triste. Para responder ao Coro se toca transposto.

Vndecimo Tuono nelle corde naturali.

Décimo primeiro Tom nas cordas naturais.

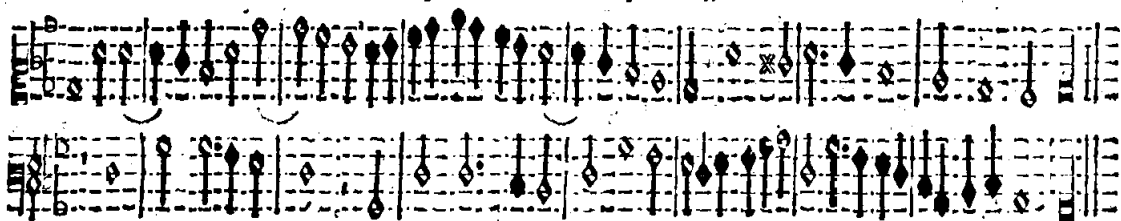
Vndecimo Tuono nelle corde naturali.



Trasportato vn Tuon più Basso.

Transposto um tom abaixo.

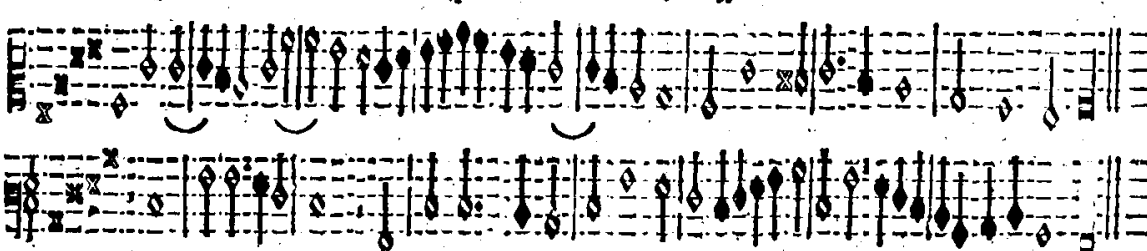
Trasportato vn Tuon più Basso.



Trasportato alla Terza Bassa.

Transposto uma terça abaixo.

Trasportato alla Terza Bassa.



Questo Tuono sonato nelli suoi tasti naturali rende l'Armonia viua, & piena di allegrezza.

Este Tom tocado nas suas teclas naturais produz uma Harmonia viva e plena de alegria.

Duodecimo Tuono nelle corde naturali.

Décimo segundo Tom nas cordas naturais.



Trasportato alla Quinta Bassa.

Transposto uma quinta abaixo.



Questo Tuono sonato nelli suoi tasti naturali, rende l'Armonia meno allegra nel suo autentico; per accomodare il Choro si suona nel luogo trasportato.

Este Tom tocado nas suas teclas naturais produz uma harmonia menos alegre no seu autêntico. Para acomodar o Coro, se toca transposto.

**DISCORSO SOPRA LE MODVLATIONI
DELLI TVONI.**

**DISCURSO SOBRE AS MODULAÇÕES
DOS TONS.**

Dir. *Hauendomi dimostrato le formationi, & la natura di ciascun Tuono, mi resta à dirui il modo, con il quale hauete à modularli, & far sentire di ciascuno il suo natural effetto.*

Dir. *Tendo eu demonstrado as formações e a natureza de cada Tom, me resta dizer-vos o modo com o qual devei modulá-los para fazer ouvir de cada um o seu efeito natural.*

Tr. *Di gratia risoluetemi prima questo dubbio. Quando l'Organista suona sopra le specie del primo Tuono, le quali sono anco communi al Secondo, & terminano nell'istesso luogo, à che conoscerò se serà pirmo, ouer secondo Tuono.*

Tr. *Senhor, antes, resolva-me primeiro esta dúvida. Quando o Organista toca sobre as espécies do primeiro Tom, que são também comuns ao segundo e terminam no mesmo lugar, como saberei se são do primeiro ou do segundo Tom.*

Dir. *Lo conoscerete all'Armonia: non hauete*

Dir. *Sabê-lo-eis pela sonoridade. Não*

inteso, che il primo Tuono rende l'Armonia graue, & maestosa. Il Secondo Tuono al contrario, mesta, e dogliosa.

Tr. *S'il Secondo Tuono è così mesto e doglioso, da che viene, che li Compositori quando vogliono comporre Canzone, Madrigali, ò altre Cantilene allegre, non si fanno partire da questo Secondo Tuono?*

Dir. *Voi dite il vero, la causa procede, che lo trasportano alla Quarta alta, & fanno le modulationi viue, & allegre ma quando l'Organista lo sonerà nelli tasti naturali con le modulationi meste, & dogliose, si sentirà il suo naturale effetto. Poi per farui conoscere la natura del Tuono Autentico, quanto sia differente dal suo Placale, & il Placale dal suo Autentico, non tanto dico del primo, & del secondo, ma etiamdio di tutti gli altri seguenti. Trà tutte le regole che vi hò dato, questa è più importante, & la più necessaria: & mi doglio, che non sia viuo l'Eccellentissimo Gioseffo Zarlino, Costantio Porta, & Claudio Merulo, tutti miei precettori, alli quali non seria dispiacciuta questa mia Regola circa del modularre li Tuoni, si come non è dispiacciuta à molti valent'huomini Organisti, & Compositori, li quali tuttavia la mettoni in vso, & in particolare, Adriano Banchieri, il quale hà composto sopra à questa Regola Canzoni; le Canzone sopra li Tuoni Autentici, & li Ricercari sopra alli Tuoni Placali, molto dottamente composti sopra la vera*

entendestes que o primeiro Tom produz uma harmonia Grave e majestosa e, que, o segundo, ao contrário, produz uma harmonia triste e dolorosa?

Tr. Se o segundo Tom é assim triste e doloroso, porque os compositores quando querem compor *Canzone*, Madrigais ou outras canções alegres, não se apartam deste segundo Tom?

Dir. Dissestes a verdade: a causa procede, pois de fato, o transportam uma quarta acima e fazem modulações vivas e alegres. Porém quando o organista o tocar nas teclas naturais, com as devidas modulações tristes e dolorosas, o seu efeito natural se fará perceber. Observei que quando vos falo sobre a diferença natural de um tom autêntico em relação ao seu plagal, e do plagal, em relação ao seu autêntico, não me refiro apenas ao primeiro e ao segundo tons, mas também a todos os seguintes.

Entre todas as regras que vos dei, esta é a mais importante e a mais necessária. Me dói, que não estejam vivos o Exmo. Gioseffo Zarlino, Costantio Porta e Claudio Merulo – todos meus preceptores, aos quais não seria desprazeirosa esta minha regra sobre modulação dos Tons, como não desgosta a muitos *valent'huomini* organistas e compositores os quais a põem em uso – em particular Adriano Banchieri, que compôs sob esta regra *Canzoni* sobre os Tons autênticos e *Ricercari* sobre os Tons plagais, doutamente de acordo com a verdadeira formação e

formatione, & modulatione di tutti li Tuoni. Quando adunque volete modular li Tuoni Autentici, osseruate Questa Regola di modular li vostri soggetti sopra le specie delli Tuoni, & che le modulationi vadino in ascenso verso l'acuto. Li Tuoni Placali vanno modulati al contrario in verso al graue, si come hauete visto nelle modulationi delli Duo sopra tutti li Tuoni, come anco vedrete nelli Ricercari à Quatro fatti da diuersi valent'huomini con quest'ordine, & con questa Regola.

Tr. *Adesso incomincio à scorgere, che questa Regola è importantissima; atteso che le modulationi, & le trasportationi han forza di trasmutare l'effetto del Tuono, si come hauete prouato con ragioni efficacissime. Il medemo mredo ch'auuenga al Quarto, Quinto, & Sesto Tuono, che per non essere state intese le loro modulationi, hanno perso il loro natural'effeto; & di questi anco ne desidero, se così vi piace, qualche bella efficace ragione.*

Dir. *Signor mio, m'incitate à dir cose, che dubito di non esser tenuto troppo arrogante, atteso che volendo dire quel che per verità son tenuto, temo di non offendere qualcheduno, che si troui hauer fatto contro quel, che son per dirui, & con verità dimostrarui. Del Quarto Tuono dirò quelle istesse ragioni, c'hò detto del Secondo Tuono. Li Compositori di rado lo compongono nelle sue corde naturali: & però*

modulação dos Tons.

Quando, portanto, quiserdes modular Tons autênticos, observai esta regra de escrever os vossos *soggetti* sobre as espécies dos Tons e que as modulações caminhem em direção ao agudo. Os Tons plagais modulam, ao contrário, em direção ao grave – como vistes nos exemplos a duas vezes sobre todos os Tons e nos *ricercari* a quatro vezes, compostos por diversos *valent'huomini*, sob esta ordem e regra.

Tr. Agora começo a ver o quanto esta regra é importante, uma vez que as modulações e as transposições têm força para transformar o efeito do Tom, como provastes com argumentos muito eficientes. O mesmo creio que suceda ao quarto, quinto e sexto tons que, por não utilizarem as suas modulações naturais, tenham perdido o seu efeito natural. Como podeis explicar isto?

Dir. Meu caro, me incitais a dizer coisas que duvido não serem consideradas como muito arrogantes, uma vez que, ao censurar aquilo que é tido por verdade, preocupo-me em não ofender a ninguém que tenha feito aquilo contra o que estou para dizer-vos e, com verdade, demonstrar-vos. Do quarto Tom direi aqueles mesmos argumentos que disse do segundo. Os Compositores raramente o compõem nas suas cordas naturais e por isso não se consegue escutar o seu efeito natural. Alguns dizem que composto nas cordas naturais, produz uma harmonia muito

non si può sentire il suo natural'effetto. Alcuni dicono, che composto nelle corde naturali, rende l'Armonia troppo malenconica, & sonnolenta. L'Organista non hà da dir questo; perche nell'Organo si troua l'Armonia proportionata à tutti i Tuoni: & quando vorrà sonar qualche cosa mesta, & diuota, come si deue nella leuatione del Santissimo Corpo, & Sangue del Nostro Signor GIESV CHRISTO, che tutti i fideli in quel atto contemplano la sua Santissima Passione, come meglio intenderete nel fin del Libro, quado tratterò delli accompagnamenti delli Registri, & la maniera di sonarli, secondo la proprietà delli Tuoni. Dico per conclusione del Quarto Tuono, che molti Compositori, & Organista danno il nome di Quarto Tuono à quel che è Terzo, & non fanno le modulationi differenti dal suo Autentico. Circa poi del Quinto, & Sesto Tuono, se vi hò da dire la verità, son più mal trattati de gli altri, atteso che gli danno tolto la sua Quinta propria. Il Quinto, & il Sesto Tuono si cantano per B quadro, & questi tali li cantano, & suonano per B molle. Io confesso d'esserui incorso in quest'errore del Sesto Tuono in quella Toccata del Salto cattiuo, seconda la formatione delli Tuoni, e del Duodecimo Tuono trasportato alla Quinta Bassa, cioè feci per il communo vso, & per non hauer conosciuto quel che hora conosco.

melancólica e sonolenta. Contudo, o organista não deve dizer isto porque no órgão se encontra harmonia proporcionada a todos os Tons e quando quiser tocar qualquer matéria triste e devota, como se deve fazer durante a elevação do Ss. Corpo e Sangue de Nsr. Jesus Cristo, quando todos os fieis naquele momento contemplam a sua Ss. Paixão. Assim mesmo deve fazer o Organista: imitar com a Harmonia do quarto ou segundo Tons este efeito da Ss. Paixão, como melhor entenderéis ao fim do livro, quando tratarei do acompanhamento dos registros e o modo de escolhê-los segundo a propriedade dos Tons. Digo, para conclusão do quarto Tom, que muitos compositores e organistas dão o nome de quarto Tom àquele que é o terceiro e não fazem as modulações contrárias ao seu autêntico. Sobre, pois, o quinto e sextos Tons – se vos devo dizer a verdade – estes são mais mal tratados que os outros, uma vez que perderam a sua própria quinta. O quinto e sexto Tons se cantam por bequadro e estes tais os cantam e tocam por bemol. Eu confesso ter caído neste erro do sexto Tom naquela “Toccata do salto ruim”, segundo a formação dos Tons e do Décimo primeiro Tom transposto uma quinta abaixo. Isto fiz pelo uso comum e por não conhecer, [à época], aquilo que hoje conheço.

Tr. Os vossos argumentos são muito eficazes, porém creio que se faça por bemol, para dar uma quinta boa abaixo do fá de ‘F,fa,ut’.

Dir. Respondo-vos que não proíbo que façais

Tr. Le vostre ragioni sono efficacissime, mà credo che si faccia per B molle, per dar la Quinta buonadi sotto al fa de E,fa,vt.

Dir. Vi rispondo come non prohibisco, che non gli si dia accidentalmente come si fa nel primo Tuono; ma non naturalmente. Poi la Quinta del Sesto Tuono è tra C,sol,fa,vt, E,fa,vt, & non trà E,fa,vt, E B,fa,B,mi.

Tr. Il Sesto Tuono Salmodico, comincia la sua intonatione in F,fa,vt, & arriua al fa, di B,fa,B,mi, a tal che non si può far di manco di non farlo per B.molle.

Dir. Li Tuoni Salmodij sono differenti da questi si come vi dimostrerò al suo luogo; mà vi voglio dare vn'altro auertimento sopra le modulationi delli Tuoni non meno importante de gli altri, qual'è questo. Hauete da modulare li Tuoni sopra qual soggetto vi piacerà, pur che il soggetto sia fondato sopra le sue proprie specie, cioè, ch'una faccia la Quinta, & l'altra la Quarta. Come volendo voi fare vna fantasia ouero comporre altre Cantilene sopra il primo Tuono; le sue specie sono, re,la, & re,sol, contenute tra D,la,sol,re A, la,mi,re & D,la,sol,re. Se la parte del Tenore ouero del Soprano farà il soggetto, & che dica re,la, il Basso, ouero il Contralto re,sol, dal A,la,mi,re, & D,la,sol,re, questa sarà la sua vera formatione. Mà se volessimo imitare la fuga con quel re,la, dal A,la,mi,re, & E,la,mi; questa non saria buona imitatione, perche è la Quinta del Nono Tuono, similmente non faria ben fatto. Et l'istesso ordine douete osseruare in tutti gli

accidentalmente – como acontece no primeiro Tom – mas não naturalmente, pois a quinta do sexto Tom está entre 'C,sol,fá,ut' e 'F,fá,ut' e não entre 'F,fá,ut' e 'B,fá,B,mi'.

TR. O sexto Tom salmódico começa a sua entoação em 'F,fá,ut' e chega ao fá de 'B,fá,B,mi' (ao sib) de tal maneira que não se pode senão fazê-lo por bemol.

Dir. Os Tons salmódicos são diferentes destes, como vos demonstrarei a seu tempo. Contudo vos quero fazer uma outra observação sobre as modulações dos Tons não menos importante que as outras. Devei modular os Tons sobre o *soggetto* que quiserdes, de forma que este seja baseado nas suas próprias espécies, ou seja, que uma faça a quinta e a outra, a quarta. Querendo, então, improvisar ou compor canções sobre o primeiro Tom, as suas espécies são 'ré,lá' e 'ré,sol' presentes entre 'D,lá,sol,ré', 'A,lá,mi,ré' e 'D,lá,sol,ré'. Se a parte do Tenor ou do Soprano fizer o *soggetto*, dizendo 'ré,lá', o Baixo ou o Contralto deve dizer o 'ré,sol' do 'A,lá,mi,ré' e 'D,lá,sol,ré' e, esta será a sua verdadeira formação. Porém, se desejardes imitar a *fuga* com aquele 'ré,lá' do 'A,lá,mi,ré' e 'E,lá,mi', não ficaria bem, porque esta é a quinta do nono Tom, bem como, se quisestes imitar 'ré,sol' do 'D,lá,sol,ré' e 'G,sol,ré,ut' – a quarta do sétimo Tom – semelhantemente não seria adequado. A mesma ordem devei observar em todos os outros Tons: no princípio, no fim e no meio, fazei toda sorte de

altri Tuoni, cioè nel principio, & fine; nel mezo poi farete che sorte d'accompagnamenti, è d'imitationi vi piacerà, & che vi tornerà à proposito.

Tr. *Non mi dispiace quest'auertimento; mà ditemi di gratia, si potrà dar principio à qual si voglia Tuono, in altri luoghi, che nelle sue specie proprie?*

Dir. *Potrete si alcune volte dar principio nelle corde mezane, & anco in altri luoghi, come dicono molti Autori; osseruando però le modulationi già sopradette, mà più che sia possibile douete far sentire le loro specie, acciò il Tuono non perda il suo effetto, & che conosca qual Tuono sia, facendosi altrimenti si fa conoscere hauer poca intelligenza della natura, & forantione delli Tuoni. Et che ciò sia vero, si vedono, & si sentono alcune Cantilene, che non si sà discernere di qual Tuono elle si siano: & gli dimandano Tuoni Misti, cioè Tuoni senza fondamento composti. Ma se voi volete incaminarui per la via bona, & sicura, essaminate, & anco sonate con diligenza li Ricercari, composti da diuersi valent'huomini, sopra la vera, & naturale formatione, & modulatione di tutti li Tuoni.*

IL FINE DEL TERZO LIBRO.

acompanhamentos e de imitações que vos aprouer e vos parecer conveniente.

Tr. Não me desagrada esta observação. Contudo, dizei-me se é possível começar uma canção de qualquer tom em outro lugar senão nas suas próprias espécies?

Dir. Podereis, algumas vezes, começar nas cordas medianas e também em outros lugares, como dizem muitos autores, observando, porém, as modulações já ditas. Devei, contudo, o máximo possível, fazer ouvir as espécies próprias de cada tom, a fim de que não percam o seu efeito natural e que se possa reconhecê-los. De outra maneira, se demonstraria ter pouco conhecimento da natureza e formação dos tons. Mesmo que se vejam e se escutem canções das quais não podemos discernir de que tom são – os chamados de tons mistos, ou seja, tons compostos sem fundamento – se quiserdes caminhar pelo bom e seguro caminho, examinai e tocai com diligência os *ricercari* compostos por diversos *valent'huomini* sob a verdadeira e natural formação e modulação de todos os tons.

FIM DO TERCEIRO LIVRO.



IL QVARTO LIBRO DEL
TRANSILVANO
DIALOGO

Nel quale si comprendono tutte le finitioni de gl'Inni, e dei Magnificat Musicali, & anco de i Canti fermi appartenenti per rispondere al Choro. Et il modo di accompagnare li

Registri dell'Organo.

TRANSILVANO ET DIRVTA.

Dir. *Li Tuoni de gl'Inni Musicali sono (come vi ho detto) molto differenti dalle formationi, & modulationi ordinarie, atteso che per imitare li Canti fermi, fa dibisogno modulare le specie, & li soggetti, con le quali sono composti, si come trouarete in diuersi Inni, & in particolare in quello del Natale, Christe Redemptor omnium, il quale modula le specie del Vndecimo Tuono, & termina nella corda del primo Tuono. L'Organista è obligato à rispondere al Choro, & imitare quello, che canto, ò sia Canto figurato, ouer Canto fermo. Tutti gl'Inni, che terminano nella corda del Primo Tuono li trouarete per ordine vn'appresso all'altro, nelli quali vedrete variate modulationi. La vera modulatione, & formatione del primo Tuono trouarete nell'Inno della Madonna, Ave maris stella. Solo accennarò con poche note intauolate il principio, & fine di tutti gl'Inni, ciascun studioso potrà poi con questa sicura strada rispondere al Choro, longo, e breue, secondo che li piacerà.*

O QUARTO LIVRO DO
TRANSILVANO
DIÁLOGO

No qual se compreendem todas as entoações dos Hinos e dos *Magnificat* musicais e também dos cantochãos pertinentes a responder ao coro e o modo combinar os registros do Órgão.

TRANSILVANO E DIRUTA.

Dir. Os tons dos hinos litúrgicos são, como vos disse, muito diferentes das formações e modulações dos modos ordinários em canto figurado. Para imitar, assim, os cantochãos é necessário saber modular as espécies e os *soggetti* sob os quais estão compostos. Muitos hinos encontrareis como o natalino '*Christe Redemptor omnium*', que modula as espécies do décimo primeiro tom e termina na corda do primeiro tom. O organista é obrigado a responder ao Coro e a imitar aquilo que este canta – seja em canto figurado ou cantochão. Os hinos que terminam na corda do primeiro tom, os encontrareis em ordem, um em seguida do outro e, nestes, podereis ver as diferentes modulações. A verdadeira modulação e formação do primeiro Tom encontrareis no Hino a Nossa Senhora *Ave, maris stella*. Apenas entoarei com poucas notas entabuladas o começo e o fim de todos os hinos e, dessa mesma forma, todo estudioso poderá, através desse seguro caminho,

responder ao coro, longa ou brevemente,
segundo o que o lhe convier.

INNIDELPRIMOTVONO.

Christe Redemptor omnium. Per il Natale, e tutti i Santi.

Pange lingua gloriosi. Nella festa del Corpo di Christo, e anco nella Sacra della Chiesa.

Seconda Parte del Transilvano. Libro Quarto

D

2 *Ve Quaeant laxis. Nella Natiuità di S. Gio. Battista.*

A musical score for two staves, likely a lute or guitar. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of chords and melodic lines, with some notes beamed together. The piece is titled 'Ve Quaeant laxis' and is associated with the feast of St. John the Baptist.

Aue maris stella. Nelle Feste della B. Vergine Maria.

A musical score for two staves, continuing the historical style. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values and chordal structures. The piece is titled 'Aue maris stella' and is associated with the feast of the Virgin Mary.

T. bi Chryste splendor Patris. Nella Festa di S. Michele Archangelo.

A musical score for two staves, continuing the historical style. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values and chordal structures. The piece is titled 'T. bi Chryste splendor Patris' and is associated with the feast of St. Michael the Archangel.

Jesu corona Virginum. Nelle Feste delle Vergini.

A musical score for two staves, continuing the historical style. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values and chordal structures. The piece is titled 'Jesu corona Virginum' and is associated with the feast of the Virgins.

Inno del Secondo Tuono. Deus morum dux minorum. Nella Festa di S. Francesco.

The musical score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values, including minims and crotchets, and is decorated with several mordents. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Inni del Terzo Tuono. Deus tuorum militus. Nella Festa d'un Martire.

The musical score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with numerous mordents and some grace notes. The lower staff provides a rhythmic and harmonic accompaniment. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Sanctorum meritis. Nelle Feste di più Martiri.

The musical score consists of two staves. The upper staff has a melodic line with several mordents. The lower staff provides a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Concinat plebs fidelium. Nella Festa di S. Chiara.

The musical score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several mordents. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

4 *Inni del Quarto Tuono. Iesu nostra redemptio. Nell' Ascensione, e Transfiguratione.*

Musical score for the first piece, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Aurea luce. Nelle Feste di S. Pietro, e Paulo.

Musical score for the second piece, consisting of two staves. The notation is similar to the first piece, with a focus on harmonic structure and melodic movement. It ends with a double bar line and a repeat sign.

Exultet calum laudibus. Nelle Feste degli Apostoli.

Musical score for the third piece, consisting of two staves. The music continues the style of the previous pieces, with clear harmonic and melodic lines. It concludes with a double bar line and a repeat sign.

Huius obtentu. Nelle Feste delle Martiri non Vergini.

Musical score for the fourth piece, consisting of two staves. The notation follows the same pattern as the other pieces on the page. It ends with a double bar line and a repeat sign.

LIBRO QUARTO.
Juni del Settimo Tuono. Veni Creator Spiritus. Nella Pentecoste.

Musical score for 'Veni Creator Spiritus' in the 7th mode. It consists of two systems of staves. The upper system has a vocal line with a treble clef and a basso continuo line with a bass clef. The lower system has a vocal line with a soprano clef and a basso continuo line with a bass clef. The music is written in a style typical of 17th-century Italian church music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

Lucis creator optime. Nelle Domeniche.

Musical score for 'Lucis creator optime' in the 7th mode. It consists of two systems of staves. The upper system has a vocal line with a treble clef and a basso continuo line with a bass clef. The lower system has a vocal line with a soprano clef and a basso continuo line with a bass clef. The music is written in a style typical of 17th-century Italian church music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

Inni del Ottavo Tuono. Hostis herodes impie. Nella Epifania.

Musical score for 'Hostis herodes impie' in the 8th mode. It consists of two systems of staves. The upper system has a vocal line with a treble clef and a basso continuo line with a bass clef. The lower system has a vocal line with a soprano clef and a basso continuo line with a bass clef. The music is written in a style typical of 17th-century Italian church music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

O lux Beata Trinitas. Nella Santissima Trinità.

Musical score for 'O lux Beata Trinitas' in the 8th mode. It consists of two systems of staves. The upper system has a vocal line with a treble clef and a basso continuo line with a bass clef. The lower system has a vocal line with a soprano clef and a basso continuo line with a bass clef. The music is written in a style typical of 17th-century Italian church music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO.

Iste Confessor. Nelle Feste de i Confessori.

A musical score consisting of two staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef. The music is written in a style typical of 18th-century liturgical music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs.

INNO DEL V NDECIMO TVONO.

Engratulemur hodie. Nella Festa di Santo Antonio da Padoa, & anco nel Primo Vesprio di San Francesco.

A musical score consisting of two staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef. The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and includes some phrasing slurs.

INNO DEL D VODECIMO TVONO.

Ad cenam agni prouidi. Nel tempo di Pasqua.

A musical score consisting of two staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some phrasing slurs and rests.

Tr. *O quanto m'è stato grato di vedere queste intauolature de gl'Inni, sopra li quali hò inteso il modo d'imitare il principio e fine di ciascuno, & anco la distintione frà vn Tuono, e l'altro con diuersi, e artificiosi finali sopra d'vn istesso Tuono. E quel che più importa mi è piaciuto, di hauer visto gl'Inni del Quarto Tuono formati nelle sue corde naturali, cosa in vero differente da molte compositioni, le quali non fanno differenza alcuna dal Terzo e Quarto Tuono. Ma ditemi in cortesia, li due vltimi Inni, li quali dite esser vno del Vndecimo Tuono, e l'altro del Duodecimo questi Tuoni non sono in vso nel Canto fermo?*

Dir. *Il Canto fermo del Inno del Vndecimo, è formato sopra le sue proprie specie, vt, sol, vt fa; il Duodecimo, suo placale, è formato sopra l'istesse specie, se bene il Canto fermo di questo Inno non forma la Quarta di sotto alla Quinta. Volendo poi sonare, ouer comporre sopra questi Inni, non si possono fare d'altro Tuono, come veder potrete in diuerse compositioni fatte sopra questi Inni, & in particolare quelli di Costantio Porta; li quali sono composti con grand'artificio.*

E per sodisfare compitamente alla vostra dimando dico, che si trouano diuersi Canti fermi fuor delli otto Tuoni, & che ciò sij uero, guardate li Canti fermi delli Agnus Dei de gli Apostoli trouarete che sono trasportati alla Quarta bassa, e vengono à fare il mi, in F,fa,vt; tuttauia sono del Duodecimo Tuono,

Tr. Ah, como foi agradável ver estes hinos entabulados. Através deles pude entender como imitar o começo e o fim de cada hino e também a distinguir um tom do outro bem como fazer diferentes e artificiosos *finali* sobre um mesmo tom. Aquilo, contudo, que mais me agradou foi ter visto os hinos do quarto tom formados nas suas cordas naturais – coisa verdadeiramente incomum, pois são muitas as composições que não fazem diferença alguma entre o terceiro e quarto tons. Dissestes-me que os dois últimos hinos são compostos, um no décimo primeiro tom, e o outro no décimo segundo. Estes tons são usados no cantochão?

Dir. O cantochão do hino do décimo primeiro tom é formado sobre as suas próprias espécies, ut-sol, ut-fá (dó-sol, soldó). O décimo segundo, seu plagal, é formado sobre as mesmas espécies – se bem que o cantochão deste hino não forma a quarta abaixo da quinta.

Querendo, então, tocar ou compor sobre estes hinos, não devais fazê-lo a partir de outro tom, como podeis ver em diversas composições feitas sobre estes hinos, e em particular, naqueles de Constantio Porta que são compostos com grande artifício. E, para responder completamente à vossa pergunta, digo que existem diversos cantochãos fora dos oito tons. Para atestar isso, vede o cantochão do *Agnus Dei* da Missa dos Apóstolos: ele está transposto uma quarta

e molt'altri ve ne potrei addurre, che per breuità li lascio.

Tr. *Il mio desiderio è d'imparare, e possedere le ragioni d'ogni occorrenza, ma si vi son troppo molesto perdonami.*

Dir. *Come? Mi fate gratia singolare, & à questo conosco il desidero ch'hauete d'imparare, e non fate come quelli, che si presumano di saper assai con imparar poco.*

Mà già che vi vedo tanto desideroso, vi voglio anco intauolare li Magnificat sopra li Otto Tuoni, con la propria fuga delle loro intonationi, li quali vi seruiranno per rispondere al Canto fermo e al figurato con le loro trasportationi, per commodità del Choro, e da queste trasportationi ne cauerete gran frutto per sonar fuor di strada, prima imparando bene alla mente di sonare nelli tasti naturali, e poi nelli luoghi trasportati.

abaixo e atinge o mi em F,fá,ut. Todavia, são do décimo segundo tom.

Muitos outros eu vos poderia apresentar, mas por brevidade, não o farei.

Tr. O meu desejo é de aprender e possuir as razões de todas as ocorrências, mas se vos sou muito inconveniente, perdoai-me.

Dir. Como? – se me dais singular prazer. Conheço bem o desejo que tendes de aprender. Não façais como aqueles que presumem saber muito sem muito ter estudado. E, já que vos vejo tão desejoso, vos quero ainda entabular os *Magnificat* sobre os oito tons com suas respectivas fugas baseadas nas suas entoações. Servir-vos-ão tanto para responder ao cantochão como ao figurado. Para comodidade do coro, vos darei também as suas transposições, das quais tirareis grande proveito. Primeiramente, devei aprendê-los bem, *alla mente*, tocando nas teclas naturais e depois, transpostos.

Magnificat Primi Toni nelli tasti naturali.

A musical score for two staves, likely a lute or guitar. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of six measures, each containing a series of chords and melodic lines. The bottom staff continues the piece with similar chordal and melodic structures. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Trasportato vn Tuono più Alto.

A musical score for two staves, similar to the one above. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of six measures, each containing a series of chords and melodic lines. The bottom staff continues the piece with similar chordal and melodic structures. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

8 *SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO.*

Trasportato vn Tuono più Basso.

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation, with various note values, rests, and phrasing slurs.

Trasportato alla Terza bassa.

The second system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The notation continues with similar rhythmic and melodic patterns as the first system.

Trasportato vn Tuono più Basso.

The third system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music continues with similar rhythmic and melodic patterns.

Trasportato alla Terza Bassa.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music concludes with similar rhythmic and melodic patterns.

LIBRO QUARTO.
Trasportato alla Quarta bassa.

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a series of rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lower staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The notation includes various accidentals such as sharps and naturals, and some notes are marked with asterisks.

Trasportato alla Quinta Bassa.

The second system continues the musical piece with two staves. The notation is consistent with the first system, showing rhythmic complexity and melodic development. The lower staff features a steady accompaniment of eighth notes, while the upper staff has more varied rhythmic values.

Magnificat Secundi Toni nelli tasti naturali.

The third system of music, titled 'Magnificat Secundi Toni nelli tasti naturali', consists of two staves. The upper staff shows a more active melodic line with frequent sixteenth-note passages. The lower staff continues with a rhythmic accompaniment, maintaining the overall texture of the piece.

Trasportato vn Tuono più Alto.

The fourth system, titled 'Trasportato vn Tuono più Alto', consists of two staves. The upper staff is transposed to a higher register, as indicated by the header. The rhythmic and melodic patterns continue, with the upper staff now featuring notes in a higher range of the instrument.

10 **SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO.**
Trasportato alla Quarta Alca.

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The lower staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic complexity. The notation includes various accidentals, such as naturals and flats, and rests.

Magnificat Tertij Toni nelli tasti naturali.

The second system continues the musical piece with two staves. The notation is dense, with many notes and accidentals. The upper staff features a prominent melodic line, while the lower staff provides a supporting bass line. The piece concludes with a final cadence.

Magnificat Quarti Toni nelli tasti naturali.

The third system of music consists of two staves. The notation is similar to the previous systems, with a focus on rhythmic precision and melodic clarity. The upper staff has a more active role, while the lower staff provides a steady accompaniment.

Trasportato un Tuono più Basso.

The fourth and final system of music consists of two staves. The notation is consistent with the previous systems, showing a continuation of the piece's rhythmic and melodic themes. The piece ends with a clear final cadence.

LIBRO QUARTO.

Trasportato alla Terza bassa.

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation.

Magnificat Quinti Toni nelli tasti naturali.

The second system continues the musical piece with two staves. It features similar rhythmic and melodic structures to the first system, with a focus on natural keys as indicated by the text above.

Trasportato un Tuono più Basso.

The third system shows the music transposed one tone lower. It maintains the two-staff format with intricate rhythmic patterns and accidentals.

Trasportato alla Terza Bassa.

The fourth system returns to the original transposition (Third Bass). It concludes the piece with two staves of music, including a final cadence.

12 **SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO.**

Trasportato alla Quarta Bassa.

The first system of music is written on two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The music is in a key with one flat and a common time signature.

Trasportato alla Quinta Bassa.

The second system of music is written on two staves, continuing the piece. It features similar melodic and harmonic structures to the first system, with a focus on rhythmic patterns and chordal support.

Magnificat Sexti Toni.

The third system of music is written on two staves. This section is identified as the 'Magnificat Sexti Toni'. The notation continues with complex rhythmic figures and harmonic textures.

Trasportato vn Tuono più Alto.

The fourth system of music is written on two staves. This section is marked 'Trasportato vn Tuono più Alto', indicating a transposition to a higher register. The musical notation maintains the style of the previous systems.

LIBRO QUARTO.

Trasportato un Tuono più Basso.

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a series of rhythmic figures, primarily eighth and sixteenth notes, with various accidentals (sharps and naturals). The lower staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript notation.

Trasportato alla Terza bassa.

The second system of music also consists of two staves. It features a different set of rhythmic and melodic patterns compared to the first system. The notation includes many accidentals and is written in a style consistent with the previous system.

Magnificat Settimi Toni nelli tasti naturali.

The third system of music consists of two staves. The notation is more varied, including some longer note values and different rhythmic groupings. It appears to be a different piece or a variation of the previous ones.

Trasportato un Tuono più Basso.

The fourth system of music consists of two staves. It continues with complex rhythmic and melodic patterns, similar in style to the other systems on the page.

14 SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO.

Trasportato alla Terza bassa.

Trasportato alla Quarta bassa.

Trasportato alla Quinta bassa.

Magnificat Ottavi Toni nelli tasti naturali.

LIBRO QUARTO.
Trasportato un Tuono più Basso.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain a sequence of notes, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The music is written in a style typical of 18th-century manuscript notation.

Trasportato alla Terza Bassa.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notation is similar to the first system, featuring eighth and sixteenth notes and rests.

Trasportato alla Quarta Bassa.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notation continues with eighth and sixteenth notes and rests.

Trasportato alla Quinta Bassa.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notation concludes with eighth and sixteenth notes and rests.

Tr. *In queste trasportationi sopra li Magnificat, mi hauete appieno sodisfatto, e adesso son sicuro di far sicura pratica di sonare in diuersi luoghi fuor di strada sopra tutti li Tuoni, e d'imitar il Choro. Hora mi auuedo, che vn'Organista senza questa cognitione delli Tuoni trasportati, non potrà mai rispondere al Choro perfettamente.*

Dir. *Senza dubbio dite il vero; attendete dunque à farci buona pratica.*

Tr. *Non mancarò di metterui ogni mio potere; mà ditemi in alcuni luoghi, che non si può fare l'accadenza con la sustentatione, come nelli tasti bianchi di E,la,mi e di B,fa,B,mi, & in altri tasti, in che maniera mi hò da gouernare in tal caso?*

Dir. *Se nel tasto bianco di E,la,mi, ouero in quello di B,fa,B,mi, hauete da concludere l'accadenza, la sustentatione farete nel suo negro, ma solo accennarlo, perche non vi si può fare sustentatione naturale. Volendo poi diminuire l'accadenza, la concluderete con il negro più vicino. Altre accadenze, che si fanno nelli tasti negri di C,sol,fa,vt, e di F,fa,vt, le concluderete nelli tasti biachi più vicini.*

Tr. *Benissimo hò inteso le sustentationi delle accadenze fuor di strada. Desidero ancora sapere quello, che si debba fare, quando si troua il B.molle segnato nel tasto negro di G,sol,re,vt, ouer in altri luoghi, doue non si può fare perfettamente quel fa, accidentale.*

Dir. *In alcuni Organi vi sono li tasti*

Tr. Satisfizestes-me plenamente com estas transposições dos *Magnificat* que me apresentastes. Estou agora confiante para praticar seguramente tanto a transposição sobre todos os tons quanto para imitar o coro ao órgão. Ora percebo que um organista sem o conhecimento da transposição dos tons não poderá nunca responder perfeitamente ao coro.

D. Sem dúvidas, dissestes a verdade. Procurai, portanto, praticar bem todos os tons.

Tr. Não deixarei de fazê-lo com todas as minhas forças. Dizei-me, padre, nos lugares onde não se pode fazer a cadência com *sustentação*, como nas teclas de E,lá,mi e B,fá,b,mi, por exemplo, como devo proceder?

D. Seja na tecla branca de E,lá,mi ou naquela de B,fá,B,mi e, em outras teclas onde devei concluir a cadência, fareis a *sustentação* na sua preta, mas apenas sinalizando-a, porque não se pode fazer a *sustentação* natural. Querendo, pois Diminuir a cadência, devei concluí-la na tecla preta mais próxima. Outras cadências que se fazem nas teclas pretas de C,sol,fá,ut e de F,fá,ut, devei concluí-las nas teclas brancas mais próximas.

T. Entendi muitíssimo bem a sustentação das cadências transpostas, mas desejaria ainda saber aquilo que devo fazer quando se encontrar o bemol indicado na tecla preta de G,sol,ré,ut ou em outros lugares, onde não se pode fazer perfeitamente aquele fá accidental.

D. Em alguns órgãos as teclas são partidas para que comodamente se possa fazer aquele

scauezzi, che commodamente si può fare quel fa, accidentale; ma doue non è tale commodità, si fanno in quelli tasti che vi sono, ancor questo fa, basta accennarlo, che chi volesse tenerlo vna Breue, ouer Semibreue daria troppo fastidio all'vdito, & far sentire quelle voci scarse, e superflue con destrezza, fa conoscere il valor dell'Organista. Assigurato poi di sonare fuor di strada sopra queste trasportationi delli Magnificat, potrete anco commodamente trasportate gl'Inni, Messe, & altri canti appartenenti al Choro. In somma volendo arriuare alla perfettione di questa bella, & artificiosa scienza, non vi basta solo hauer l'intelligenza di tutto quello che vi ho trattato, mà vi è necessario di studiare molete cose, & possderle bene alla mente; come diuersi Ricercari, Messe, Canzoni, Motetti, & Madrigali. Li Ricercari, Motetti, & Messe, vi fanno fare buona fantasia, le Cãzone sonare allegro, & li Madrigali variati effetti d'armonia; & nõ fate come quell, che solo si contentano di fare quattro sonate struppiatamente senza fondamento alcuno, & sonare sopra vn Basso generale, & con questo spacciano il valent'huomo, & biasimano le buone regole, pensando di sapere assai, con il studiar poco.

Tr. *Questa è la verità istessa, mà lasciamoli nella loro ignoranza. Ditemi di gratia, con che regola si suona sopra vn Basso*

fá accidental. Contudo, onde não existir tal comodidade, dei fazê-lo naquelas teclas existentes, porém, apenas apontando-o. Aquele que desejasse tê-lo como uma breve ou semibreve, faria grande incômodo ao ouvido. Aliás, fazer com destreza aquelas notas, pobres e supérfluas, evidencia o valor do organista.

Uma vez seguro naquelas transposições dos *Magnificat*, podereis também, comodamente transpor os hinos e Missas e outros cantos pertinentes ao coro. Em suma: se quiserdes chegar à perfeição nesta bela e artificiosa ciência, não vos basta apenas ter inteligência de tudo aquilo que vos tratei, mas vos é necessário estudar muitas coisas e possuí-las bem *alla mente*; como diferentes *ricercari*, missas, *canzoni*, motetos e madrigais.

Os *ricercari*, motetos e missas vos ajudam a improvisar bem; as *canzone*, tocar *allegro*; e, os madrigais, a fazer diferentes efeitos sonoros.

Não façais como aqueles que se contentam apenas em fazer meia dúzia de sonatas desajeitadamente, sem fundamento algum, e a tocar sobre um *basso generale* (baixo contínuo), trapaceando os *valent'huomini* e desdenhando as boas regras, pensando saber muito estudando pouco.

Tr. Esta é a pura verdade, mas deixemos de lado a ignorância destes. Dizei-me, senhor, sob qual regra se toca um *basso generale*?

generale?

Dir. *Non si può dar regola sicura, atteso che non si può sapere senza vedere le consonanze, che fanno l'altre parte sopra quel Basso generale: è di qui viene che si commettono tanti errori di dissonanze: voi farete vna Quinta, ouer Duodecima sopra il Basso, la compositione di quel Canto farà Sesta, ouer Decimaterza; ecco che ne nasce vna Seconda, e fa gran dissonanza; similmente la compositione di quel Canto farà vna Quarta, ouer Seconda, e in cambio di quelle se farà vna Terza, ò altre consonanze, che vengono à fare doppia dissonanza. E che ciò sia vero, auuedutosi di tali errori segnano le Quarte, Seste, e Settime con li numeri, cioè sopra la Sesta fanno un 6, sopra la Quarta vn 4, e sopra la Settima vn 7. mà non mettono con qual partesì habbino a fare: dicono che bisogna farci pratica, e stare attento con l'orecchia; io li rispondo che quando li Cantori staranno appresso all'Organista, failmente potranno conoscere, e sentire quelle parti, che fanno Sesta, Quarta, ouer altre dissonanze: ma quando saranno di lontano, impossibil sarà che non commetta errori quello che sonerà sopra il Basso continuato, non mai sonerà tutte le parti della compositione, e sempre farà vn'Armonia. Si che non vi date a questa poltronaria, partite li Canti, e sonate tutte le parti, che farete bel sentire, è non nascerà inconueniente alcuno.*

Dir. Sobre isso não se pode dar uma regra segura, uma vez que sem ver as consonâncias que fazem as outras partes sobre aquele *basso generale* se pode cometer muitos erros e dissonâncias. Por exemplo, se fizerdes uma quinta ou décima segunda sobre o baixo, e a composição daquele canto requeresse uma sexta ou décima terceira, teríeis, portanto, uma segunda, que faz grande dissonância. Semelhantemente, se a composição requeresse uma quarta e uma segunda e, no lugar daquela nota, fizésseis uma terça ou outra consonância, provocaríeis uma dupla dissonância. E, isso é tão comum, que para evitarem tais erros marcam as quartas, sextas e as sétimas com números: sobre a sexta, marcam um 6; sobre a quarta, um 4 e, sobre a sétima, um 7. Porém, não indicam em que parte se as devem fazer! Dizem que é preciso praticar e ficar atento com o ouvido. Eu os respondo que, quando os cantores estiverem junto ao Organista, facilmente se poderá reconhecer e ouvir aquelas partes que fazem a sexta, a quarta ou outras dissonâncias. Entretanto, quando estiverem longe, será impossível não cometer erros aquele que tocar sobre um *basso generale*. Nunca tocará todas as partes da composição e sempre fará uma 'desarmonia'. Uma vez que não sois dado a esta preguiça, dividi os cantos e tocai todas as partes para fazerdes bom som e não causar nenhum inconveniente. Resta-me ainda demonstrar-

Mi resta à dimostrarui, in che guisa hauete a sonare sopra delli Canti fermi, e dimostrarui di ciascuno il suo principio è fine, acciò con più commodità possiate immitarli, e conoscere di qual Tuono egli siano.

vos, de que maneira devei tocar sobre os cantochãos e, de cada um, demonstrar-vos-ei o seu começo e fim, para que possais imitá-los com mais comodidade e reconhecer o tom em que são compostos.

MESSA DELLI APOSTOLI, ET FESTE DOPPIE.

Li Kyrie sono del Primo Tuono, il fine in D, la, sol, re.

Principio del primo. Principio del Principio del vltimo.

Kyrie e fine. Christe fine. Kyrie fine.

Gloria in excelsis Deo. Quattrotuono il fine in E, la, mi.

Principio. Ottauo tuono il fine in E, fa, vt. Misto tuono il fine in E, fa, vt.

Et in terra pax fine di tutti li versi. Sanctus. fine. Agnus Dei. fine.

LIBRO QUARTO.

MESSA DELLE DOMENICHE.

Li Kyrie sono del Primo Tuono, il fine in D, la, sol, re.

Principio del primo. Principio del Principio del.

Kyrie il fine. Christe il fine. Kyrie il fine.

Gloria in excelsis Deo. Primo Tuono, il fine del primo verso in D, la, sol, re.

Il Secondo verso in C, sol, fa, re.

Il Terzo verso in E, la, mi. Il rimanente in D, la, sol, re.

Primo verso. Secondo verso. Terzo verso, il fine in D, la, sol, re.

Et in terra pax il fine. il fine il fine. il fine.

Sanctus, Agnus Dei del Secondo Tuono, il fine in D, la, sol, re.

Sanctus il fine. Agnus Dei. il fine.

MESSA DELLA MADONNA.

Li Kyrie sono del Primo Tuono, il fine in D, la, sol, re.

Principio del Primo. Principio del Principio del Terzo.

Kyrie il fine. Christe il fine. Kyrie il fine.

Gloria in excelsis Deo. Secondo Tuono, il fine in C, sol, re, ut.

Il Principio.

Et in ter ra pax. il fine de tutti li versi.

Sanctus, Agnus Dei. Dell'Undecimo Tuono, il fine in C, sol, fa, re,

Principio del Principio del

Sanctus il fine. Agnus Dei. il fine.

18 **SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO.**

INNI DEL PRIMO TUONO, LI QUALI TERMINANO IN D, LA, SOL, RE.

Christe Redemptor per Natale, e tutti i Santi.

Principio fine.

Tange lingua Gloriosi.

Principio fine.

Pt queant laxis.

Principio fine.

Aue Maris Stella.

Principio fine.

INNI DEL QUARTO TUONO.

Nella Festa di S. Michael Archangelo.

Tibi Christe splendor patris. fine.

Nell'Ascensione, e Transfiguratione.

Iesu no sira il fine.

Nelle Feste delle Vergini.

Iesu Co rona Virginum il fine.

Nelle Feste di S. Pietro, e Paulo.

Auroa luce. il fine.

INNO DEL SECONDO TUONO.

Nella Festa di Santo Francesco.

De cus morum il fine.

Nelle Feste delli Apostoli.

Exul tet Cae lum. il fine.

INNI DEL TERZO TUONO.

Nelle Feste d'un Martire.

Deus tu orum militum. il fine.

Nelle Feste de Martiri, e non Virgini.

Huius obtentu. il fine.

INNI DEL SETTIMO TUONO.

Nelle Feste di più Martiri.

Sanctorum meritis. il fine.

Nella Pentecosta.

Veni cre ator. il fine.

Nella Festa di Santa Chiara.

Concinant plebs. il fine.

Nelle Domeniche.

Lucis creator. il fine.

LIBRO QUARTO.

INNI DEL OTTAUO TUONO

Nella Epifania.

Hollis be rodes. il fine.

Nella Santissima Trinità.

O Lux beata. il fine.

I fle Confessor. il fine.

INNO DEL VNEDECIMO TUONO,

Nella Festa di S. Antonio da Padova.

Et anco nel Primo Vesprio di S. Francesco.

Engra tulerur hote. il fine.

INNO DEL DODECIMO TUONO.

Nel tempo di Desqua.

Ad canamagni prouidi. il fine.

TUONI SALMODII, E DEL CANTICO DELLA MADONNA.

PRIMO TUONO

SECONDO TUONO.

TERZO TUONO.

QUARTO TUONO.

QUINTO TUONO.

SESTO TUONO.

SETTIMO TUONO.

SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO.

Musical notation for the eighth tone, consisting of a single staff with square notes and a clef.

OTTAVO TUONO.

Musical notation for the ninth tone, consisting of a single staff with square notes and a clef.

NONO TUONO.

ANTIFONA DELLA MADONNA NEL L'ADUENTO DEL VNDECIMO TUONO.

First line of musical notation for the Antifona della Madonna.

ALMA Redemptoris Mater' Et Stel-

Second line of musical notation for the Antifona della Madonna.

la maris Surgere.

Third line of musical notation for the Antifona della Madonna.

qui curat populo Virgo prius

Fourth line of musical notation for the Antifona della Madonna.

ac postea riuus Gabrielis ab

Fifth line of musical notation for the Antifona della Madonna.

orr.

ANTIFONA DELLA QUADRAGESIMA DEL DUODECIMO TUONO.

First line of musical notation for the Antifona della Quadragesima.

AUE Regina celorum Salve radix

Second line of musical notation for the Antifona della Quadragesima.

ex qua mundo lux est orta

Third line of musical notation for the Antifona della Quadragesima.

Vale valde decora & pro

Fourth line of musical notation for the Antifona della Quadragesima.

bis semper Christum exora.

ANTIFONA DEL TEMPO PASCALE DEL DUODECIMO TUONO.

First line of musical notation for the Antifona del Tempo Pascale.

REGINA Ictare Alle luia.

Second line of musical notation for the Antifona del Tempo Pascale.

Alle lu ia Alle luia.

Third line of musical notation for the Antifona del Tempo Pascale.

Al le.

Fourth line of musical notation for the Antifona del Tempo Pascale.

luia.

ANTIFONA DOPO LE PENTECOSTE DEL PRIMO TUONO

First line of musical notation for the Antifona dopo le Pentecoste.

Salve Regi na Mater misericor-

Second line of musical notation for the Antifona dopo le Pentecoste.

dia Ad te clama mus exules fi-

Third line of musical notation for the Antifona dopo le Pentecoste.

lij e ue Eia ergo auocata

Fourth line of musical notation for the Antifona dopo le Pentecoste.

nostra illos tuos misericordes oculos ad

Fifth line of musical notation for the Antifona dopo le Pentecoste.

nos con uer te Ocle mēs

Sixth line of musical notation for the Antifona dopo le Pentecoste.

O dul cis Virgo Maria.

LIBRO QUARTO. 21
 TE DEVM LAUDAMVS
 DEL DVODECIMO TONO.

Te Dominum confitemur Tibi omnes Angeli tibi cali & vniuersę potestas.

Sanctus Dominus Deus Sabaoth Te gloriosus Apostolorum cho- rus.

Te Martirum candidatus laudat exercitus Pa- trem immensa maiestatis.

Sanctum quoque paraclitum spiritum Tu patris sempiternus es filius.

Tu de villo mortis acu leo ape- ruiſti credentibus regna celorum.

In dex- teris credis eſe venturus Aeterna fac cum Sanctis tuis gloria munera- ris.

Et rege eos & extolle illos vſque in aeternum. Dignare Domine die i- ſto

sine peccato nos cuſtodi- re Fiat miſericordia tua Domine ſuper nos quem-

ad modum ſperauimus in te Non confundar in aeternum.

**DISCORSO SOPRA IL CONCERTAR LI
REGISTRI DELL'ORGANO**

Nel principio delli diuini Officij l'Organista deue sonare tutto il ripieno dell'Organo, & anco nel fine. Auuertendo di non mettere altri Registri, che dell'Organo ordinario. Li registri di Flauti, & altri instrumenti straodinari, non si deuno mettere nel Ripieno dell'Organo, atteso che non fanno buona Armonia. Il principale si può accompagnare con diuersi Registri dell'Organo e delli Flauti, secondo gli effetti dell'Armonia, che si vol fare appropriata alli Tuoni:

Il primo Tuono ricerca l'Armonia graue e diletteuole, si come hauete inteso nel Quarto Libro, nel qual vi trattai dell'Armonia variata, che rende ciascun Tuono. Diuersi sono li Registri, con cui si può far sentire questo effetto, d'imitare l'Armonia del Primo Touno, li quali son questi. Il principal con l'Ottaua, & anco con il Flauto, ouero con la Quintadecima.

Il Secondo Tuono rende l'Armonia malenconica, questo vuole il principal solo con il tremolo, sonato però nelle sue corde naturali con la modulazione mesta.

Il Terzo Tuono, è di questa natura di commouere al pianto, si potrà accompagnare con l'Armonia del principale e Flauto in Ottaua, ouero altri Registri che faccino tal effetto.

Il Quarto Tuono rende l'Armonia

**DISCURSO SOBRE O CONCERTO DOS
REGISTROS DO ÓRGÃO.**

No início e no fim dos ofícios divinos o organista deve tocar todo o *ripieno* do órgão, observando de não colocar outros registros senão os do ordinário do órgão. Os registros de flautas e de instrumentos extraordinários não devais colocá-los no *ripieno* do órgão, uma vez que não fazem boa sonoridade.

O Principal pode ser acompanhado pelos diferentes registros do órgão e pelas flautas, segundo os efeitos sonoros que quizerdes fazer em acordo com a natureza de cada tom.

O primeiro tom demanda uma sonoridade grave e deleitável – como vistes no quarto livro, no qual tratei da variedade sonora que cada tom produz. Muitos são os registros com os quais podeis imitar a sonoridade do primeiro tom: o Principal com a Oitava e, também, com a Flauta ou com a Décima quinta.

O segundo tom produz uma sonoridade melancólica e requer o Principal apenas com o *tremolo*, se, porém, tocado nas suas cordas naturais e com modulação triste.

O terceiro tom, próprio para comover ao pranto, podereis modulá-lo com o som do Principal e da Flauta em oitava ou com outros registros semelhantes em efeito.

O quarto tom produz uma sonoridade de lamentação, tristeza e dor. O registro principal com o *tremolo* fará este efeito ou qualquer registro de flauta, tocado nas suas

lamenteuole mesta e dogliosa. Il Registro principale con il tremolo farò quest'effetto, ouero in qualche Registro del Flauto sonato nelli suoi tasti naturali con le modulationi appropriate. Questo Tuono, & il Secondo, sono quasi d'vna medesima Armonia; ve ne seruirete per sonar' alla leuatione del Santissimo Corpo, & Sangue de N. S. Giesu Christo, nnnando con il sonare li duri & aspri tormenti della Passione.

Il Quinto Tuono rende l'Armonia gioconda, modesta, e diletteuole: questa Armonia la farà il Registro dell'Ottava, Quintadecima, e Flauto.

Il Sesto Tuono rende l'Armonia diuota, e graue: questo si sonerà con il principale, Ottava, e Flauto.

Il Settimo Tuono rende l'Armonia allegra e soaue: questo si sonerà con il registro dell'Ottava, Quintadecima, e Vigessimaseconda.

L'Ottavo Tuono rende l'Armonia vaga, e diletteuole: questo si può accompagnare il Flauto solo, Flauto e Ottava, Flauto e Quintadecima.

Il Nonno Tuono rende l'Armonia allegra, soaue, e sonora: li suoi Registri saranno il principale Quintadecima, e Vigessimaseconda.

Il Decimo Tuono rende l'Armonia alquanto mesta: ilmpincipale con l'Ottava il suo effetto, ouer con il Flauto.

L'Vndicesimo Tuono rende l'armonia viuva e piena di dolcezza: diuersi registri soli e

teclas naturais com as modulações apropriadas. Este tom e o segundo são quase de uma mesma sonoridade, e servirão para que os toques à elevação do Ss. Corpo e sangue do Nsr. Jesus Cristo, imitando com o tocar os duros e ásperos tormentos da Paixão. O quinto tom produz uma sonoridade alegre, modesta e deleitável: esta sonoridade a fará o registro da oitava, décima quinta e flauta.

O sexto tom produz uma sonoridade devota e grave: este se tocará com o principal, oitava e flauta.

O sétimo tom produz uma sonoridade alegre e suave: este se tocará com o registro de oitava, décima quinta e vigésima segunda.

O oitavo tom produz uma sonoridade atraente/ encantadora/ vaga e deleitável. Este se pode acompanhar a flauta sozinha, flauta e oitava, flauta e décima quinta.

O nono tom produz uma sonoridade alegre, suave e sonora: os seus registros serão o principal décima quinta e vigésima segunda.

O décimo tom produz uma sonoridade um pouco triste: o principal com a oitava fará o seu efeito, ou com a flauta.

O décimo primeiro tom produz uma sonoridade viva e plena de docilidade: diversos registros *solos* e acompanhados farão este efeito, como a flauta *solo*, flauta e décima quinta ou flauta, décima quinta, vigésima nona e oitava com a décima quinta, e vigésima segunda.

O décimo segundo tom produz uma sonoridade doce e vivaz: os seus registros

accompagnati faranno questo effetto; come Flauto solo, flauto e Quintadecima, ouero flauto, Quintadecima, Uigesimanona, e l'Ottava con la Quintadecima, e Vigesimalseconda.

Il DuodecimoTuono rende l'armonia dolce e viuace: li Registri suoi saranno Flauto, Ottava, e Quintadecima, & anco Flauto solo. Non si può dar regola certa di questi accompagnamenti di registri, atteso che gli Organi non sono tutti eguali, chi hà pochi Registri, e chi ne ha molti. Vi basta di sapere l'Armonia, che vuole ciascun Tuono, e con il Vostro giuditio far pratica di trouarla. Non conuiene sonare vna cosa mesta in Registri allegri, nè meno vna cosa allegra in Registri mesti doue sono Organi copiosi di Registri, com'è questo del Duomo di Gobbio. Non solo si possono concertare li Registri ordinarij che faccino l'armonia che si richiede à ciascun Tuono: ma vi sono altri Registri de diuersi instrumenti, che si può imitare non solo l'armonia delli Tuoni; ma ancora ogni altro instrumento, & similmente la voce humana. Da tutti quelli, che si diletteranno di studiare queste mie fatiche, e che ne piglieranno gusto, altro non desiro se non che preghino il Signor Dio per me.

Tr. *Quanto sò e posso le rendo gratie infinite, & li resto con obliigo perpetuo, e se non fosse per infastidirla gli dimanderei vn'altra cosa, che à mio giuditio non è meno*

serão: flauta, oitava, décima quinta e também flauta sozinha.

Não se pode dar regra certa destes acompanhamentos dos registros, uma vez que os órgãos não são todos iguais: uns têm poucos registros, outros muitos. Basta-vos saber a sonoridade que cada tom requer, e com o vosso juízo, praticar para encontrá-la. Não convém tocar uma coisa triste com registros alegres, tampouco uma coisa alegre em registros tristes, onde houver um órgão copioso/ abundante de registros, como é este do Domo de Gobbio¹.

Não se pode apenas concertar os registros ordinários que fazem a sonoridade que cada tom requer, mas existem outros registros de diversos instrumentos, com os quais se pode imitar não só a sonoridade dos tons, mas ainda outros tantos instrumentos, bem como a voz humana. Para todos aqueles que se deleitarão ao estudar estes meus trabalhos e que, destes, adquirirão gosto, não desejo senão que peçam ao Senhor por mim.

Tr. Quanto sei e consigo, vos rogo infinitas graças e lhe sou eternamente grato. Se não fosse para lhe aborrecer, perguntaria ainda mais uma coisa que, a meu juízo, não é menos importante daquilo que já me mostrastes.

Dir. Não acredito ter esquecido alguma coisa a respeito da minha simples prática que possa revelar muito. Quem procura as razões

¹ Onde Diruta está organista.

importante di quello che m'hauete dimostrato.

Dir. *non sò d'hauer lasciato cosa introno alla mia semplice pratica, che possi riuelar molto. Chi vuole le ragioni di quel che desidera, veda l'Opere del Zarlino, d'altri Auttori, che resterà a pieno sodisfatto: dite pur'allegramente il vostro pensiero.*

Tr. *Hauendo la R. sua trattato tutte le Regole della Musica con tanta facilità, desiderarei anco vna breue e facil Regola d'imparare a Cantare; perche vedo gran varietà nell'insegnare con longhezza di tempo.*

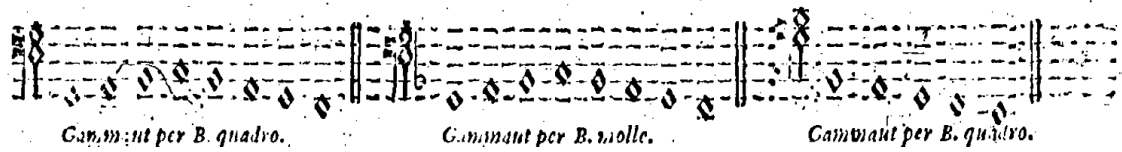
Dir. *Non hò mai pensato à tal cosa, atteso che molti Auttori antichi e moderni hanno scritto sopra à tal materia: mà interrogato da V.S. alla quale non posso mancare di dirle intorno a questo fatto quel che ne sento. Le dico dunque come per infino adesso si è costumato d'insegnare li principij sopra le dita e congiture della mano sinistra, dicendo nella sommità del primo dito Gammaut, nella prima conguntura, A ré, con quel che segue per infino a E la; questa mano Musicale è imperfetta nel principio, e fine; e che ciò sia il vero in Gammaut non vi troua altro che vna nota, vt, volendo cantar per B.molle, fa dibisogno de dirui re, quando poi passano le notte di sotto, a Gammaut, e di necessità dirui, sol, come chiaramente trouarete in questi essempij.*

daquilo que deseja, estude as obras de Zarlino e de outros autores que ficará plenamente satisfeito. Dizei alegremente tudo aquilo que estais pensando.

Tr. Tendo a V. Revma. tratado de todas as regras da música com tanta facilidade, eu ousaria ainda desejar uma breve e fácil regra para aprender a cantar, pois vejo grandes disparidades no ensino ordinário.

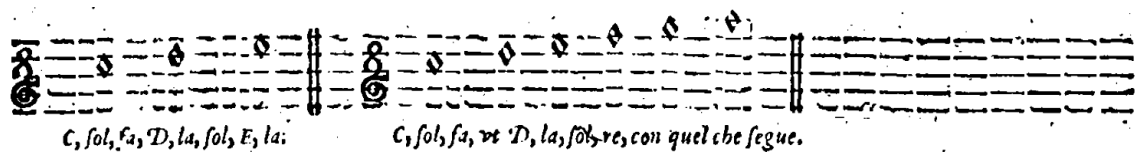
Dir. Nunca pensei sobre tal coisa, uma vez que muitos autores antigos e modernos escreveram sobre tal assunto; porém, interrogado pela V.S., não posso deixar de dizer-vos aquilo que sobre isto penso. Digo-vos que, até agora, é costume ensinar os princípios sobre os dedos e juntas da mão esquerda, dizendo na extremidade do primeiro dedo Gammaut; na primeira junta 'A,ré', com o que segue até 'E,lá'.

Esta 'mão musical' é imperfeita no começo e no fim e a evidência disto é que em 'Gamut' se encontra apenas uma nota: ut. Querendo, então, cantar por Bemol, é necessário dizer 'ré'; como quando as notas passam abaixo do 'Gamut', sendo necessário dizer, 'sol' – como claramente vereis nestes exemplos.



Nelle note che passano sotto à Gammaut, tanto per B. quadro quanto per B. molle, che cosa si dirà, atteso che non si troua più nome ne più note? Eccoui la prima imperfettione nel principio della mano. La seconda imperfettione si è nel fine, dal C, sol, fa, D, la, sol, E, la, Quando si canta per la Chiaue di G, sol, re, vt, e che le note passano sopra di E, la, che cosa vi sarà, che anco non vi si troua più nomi nè più note: l'altra ragione, cantando per B. molle e per B. quadro in quel D, la, sol, re, per ascendere bisogna dirui re, a tal che nel principio, e nel fine è imperfetta, voretelo vedere, eccoui le note per Chiaue di G, sol, re, vt.

Nas notas que passam abaixo do 'Gammaut', tanto por Bequadro quanto por bemol, que coisa se dirá, uma vez que não se acha mais nome nem mais notas? Eis-vos a primeira imperfeição no começo da mão. A segunda imperfeição está no final, do 'C, sol, fá' 'D, lá, sol' 'E, lá'. Quando se canta pela clave de 'G, sol, ré, ut' e que as notas passam acima de 'E, lá,' que coisa vos será, que ainda não se encontram nem mais nomes e nem mais notas; a outra razão, cantando por bemol e por bequadro naquele 'D, lá, sol, ré' para ascender, é necessário dizer 'ré', de tal modo que no início e no fim é imperfeita. Se quiserdes ver, eis-vos as notas pela clave de 'G, sol, ré, ut'.



Tr. Queste ragioni sono verissime, ma dicano, che si replicano, doue si dice Gammaut dirli G, sol, re, vt. E doue si dice C, sol, fa, dirli C, sol, fa, vt, con quel, che segue. Dir. Mi piace dunque che confermano quel c'hò detto nel Primo Libro, quando dimostrai la mano musicale sopra la tastatura, doue cominciai dalla prima lettera

Tr. Estas razões são, de fato, verdadeiras, porém, eles se repetem: onde se diz gammaut, dizem 'C, sol, ré, ut', e onde se diz 'C, sol, fá, ut', dizem 'C, sol, fá, ut', e assim por diante.

Dir. Fico satisfeito, portanto, que confirmem aquilo que disse no Primeiro livro, quando demonstrei a mão musical sobre o teclado,

del Alfabetto.

Così ne altrimenti vi voglio dimostrare la mano musicale sopra l'istesse sette lettere; e perche compite le sette lettere, si torna à replicare, fingeremo due circoli, tra li quali collocaremo le sette lettere.

Nel circolo di sopra alle lettere trouarete segnati con queste lettere, M.C. che vuol dir mutatione commune, M.A per ascender, M.D. per descender.

Per ascender si dice, re, e per descender, la. Le mutationi per B.molle si fanno nel D.G.A. nel D, commune nel G, per ascender, & nel A, per descendere, segnate con le medeme lettere, e queste mutationi seruono à tutte le Chiaui: a tal che con facilità si viene ad imparare a leggere le note a vn medmo tempo per tutti gl'ordini delle Chiaui, & accio meglio potiate capire questa Ruota, metterò di stoo la sua resolutione.

La nomino Ruota, perchè non há principio né fine, si replicano le lettere con le sue note tante volte quanto sia dibisogno, per leggere le note auanti e in dietro. Auuertite prima che cominciate a leggere le note di trouar la riga della Chiaue, e poi trouarete le mutationi, per essempro; se la Chiaue di C.so,fa,vt, si ritroua nella terza riga, le mutationi particolari sono immediatamente sopra la Chiaue, cioè D,la,sol,re, E,la,mi. Nella riga di sotto alla Chiaue si troua A,la,mi,re, mutatione commune, cioè per B.quadro. Il medemo ordine osseruate in tutte le Chiaui tanto per B.quadro, quanto

começando pela primeira letra do Alfabeto. Assim, não de outro modo vos quero demonstrar a mão musical sobre as mesmas sete letras. Uma vez terminadas as sete letras, se volta a repeti-las.

Simularemos dois círculos, entre os quais collocaremos as sete letras. No círculo externo às letras encontrareis as claves e as mutações por bequadro – as quais se fazem em A, D e F. No círculo interno encontrareis as claves e as mutações por bemol – as quais se fazem em D, G e A. Os lugares das mutações por bequadro encontrareis sinalizados com estas letras: ‘M.C’. – que quer dizer mutação comum; ‘M.A.’ para ascender (subir); e, ‘M.D.’ para descender (descer).

Para ascender se diz ‘ré’ e para descender, ‘lá’.

As mutações por bemol se fazem em D, G e A. Em D, comum; em G, para ascender e, em A, para descender – todas sinalizadas com as mesmas letras. Estas mutações servem a todas as claves.

Para que possais aprender, de uma só vez, a ler as notas e [estas] em todas as ordens de claves, e assim melhor, compreender esta Roda, colocarei abaixo a sua resolução.

Denomino ‘Roda’ porque não há principio nem fim. As letras, juntamente com as suas notas, se repetem tantas vezes seja necessário para ler as notas para frente e para trás.

Antes de começardes a ler, encontrei a linha da clave e depois as mutações.

per B.molle.

RUOTA MUSICALE

Sopra della quale s'impára facilmente di leggere le note perfettamente per tutte le Chiaue.

Prima douete imparare alla mente le sette lettere auante, & all'indietro: nel A, dirè A,la,mi,re, con quel che segue. Di poi imparare le mutationi per B.quadro, le quali si fanno in A,la,mi,re, D,la,sol,re, E,la,mi. In E,la,mi, per descendere, D,la,sol,re, per ascendere. In A,la,mi,re, per ascendere, e descendere. Le mutationi per B.molle si fanno in D,la,sol,re, G,sol,re,vt, A,la,mi,re. In A,la,mi,re, per descendere, G,sol,re,vt, per ascendere, D,la,sol,re, per ascendere, e descendere. Vol~edo poi leggere le note per tutte le Chiaui sopra la Ruota, osseruarete quest'ordine di trouare i luoghi delle mutationi. In quelle che sono per ascendere si dice re, e in quelle per descendere la, si vorrete leggere le note per la Chiaue di C,sol,fa,vt; per B.quadro inciminciarete nelli luoghi delle mutationi. Girato, che hauete due volte intorno alla Ruota, vna volta alla innanti, e vna indietro, hauerete letto tutte le sue note, e fatte le sue mutationi. Così apunto

Por exemplo, se a clave de C,sol,fá,ut se encontra na terceira linha, as mutações particulares estão imediatamente depois da clave, isto é, D,lá,sol,ré e E,lá,mi. Na linha abaixo da clave se encontra o A,lá,mi,ré, mutação comum, isto é, por bequadro. A mesma ordem observei em todas as claves, tanto por bequadro quanto por bemol.

RODA MUSICAL.

Na qual se aprende a ler fácil e perfeitamente as notas em todas as claves.

Primeiramente devei aprender *alla mente* as sete letras para frente e para trás. Em 'A', dizei 'A,lá,mi,ré', e tudo aquilo que segue. Depois, aprendei as mutações por bequadro – as quais se fazem em 'A,lá,mi,ré', 'D,lá,sol,ré' e 'E,lá,mi. Em 'E,lá,mi', para descender; 'D,lá,sol,ré', para ascender; 'A,lá,mi,ré' para ascender e descender. As mutações por bemol se fazem em 'D,lá,sol,ré', 'G,sol,ré,ut' e 'A,lá,mi,ré'. Em 'A,lá,mi,ré' para descender, 'G,sol,ré,ut' para ascender, e, 'D,lá,sol,ré' para ascender e descender.

Querendo, então, ler as notas por todas as claves, sobre a Roda, devei observar esta ordem para encontrar os lugares das mutações: naquelas que são para ascender, se diz 'ré' e, naquelas para descender, 'lá'.

Se quiserdes ler as notas pela clave de 'C,sol,fá,ut' por bequadro, comecei nos lugares das mutações. Tendo girado duas vezes a Roda, uma vez para frente e outra

Quinta, di Sesta, e di Ottava ascendendo, e descendendo.

terça, quarta, quinta sexta e oitava, ascendendo e descendendo.



Dopò l'hauer giustate le voci in tutti li salti cantabili, è necessario di saper i termini della batutua, senza li quali non si può imparare di cantar perfettamente. La battuta non è altro, che vn'abassar, e leuar di mano, vgulamente portata: il batter più presto, e più adagio stà in arbitrio di chi canta, e di chi gouerna. La battuta che si batte alle Sesquialtere, ouero Trippola, O miolia, ne vá doi parte in giù, & vna in sù: come per esempio. Tre semibreue fanno vna battuta, due ne vanno in giù, & vna in sù. E similmente intendo delle Minime, e Semiminime. La battuta ordinaria si dimanda battere alla Semibreue, doue che la lunga val quattro battute, la Breue val due, la

Depois de ter ajustado as notas em todos os saltos cantáveis², é necessário saber os termos da *battuta*, sem os quais não se pode aprender a cantar perfeitamente. A *battuta* não é, senão, o abaixar e levantar da mão de maneira uniforme. O bater mais rápido ou mais devagar está no arbítrio de quem canta, de quem governa. A *battuta* que se bate às sesquiálteras, *trippola* ou *hemíola*, tem duas partes embaixo e uma em cima. Por exemplo, se três semibreves fizerem um *tactus*, duas vão abaixo e uma em cima. O mesmo vale para mínimas e semínimas.

A *battuta* ordinária requer que se bata *alla semibreue*, onde a longa valha quatro *tactus*, a breve, dois; a semibreue, um; as mínimas,

² Fazer uma observação; ver os tratados portugueses.

Semibreue vna, le Minime doi alla battuta, le Semiminime quattro, le Crome otto, le Semicrome sedeci; le Semibreue, e le Minime si cantano in due modi, in battuta, e in sincopa. In battuta s'intende quando la Semibreue si piglia nel battere, e in sincopa quando si piglia nel leuare. Le Minime vna ne vā in giù, e l'altra in sù; in sincopa s'intende così quando auanti la Minima vi fosse vn mezo sospiro, ouera la Minima con il ponto, all'hora la battuta viene a battere, e leuare in mezo delle Minime, come chiaramente vedrete nelli sempij. Delle Semiminime ne vanno quattro alla battuta, due in giù, & due in sù: le Crome ne vanno otto alla battuta, quattro in giù, e quattro in sù: le Semicrome ne vanno sedeci, otto in giù, otto in giù, e otto in sù.

duas por *tactus*, as semínimas, quatro; as colcheias, oito; as semicolcheias, dezesseis.

As semibreues e as mínimas se cantam de duas maneiras, *in battuta* e *in sincopa*. 'In battuta' se entende quando a semibreue se toma no *battere* e, 'in sincopa', quando se toma no 'leuare'. Quanto às mínimas, [*in battere*,] uma acontece embaixo e a outra em cima. Por 'in sincopa' entendo como se diante da mínima houvesse um meio *sospiro* ou uma mínima pontuada. Dessa forma, o *tactus* acontece, em *battere* e *leuare*, no meio das mínimas, como claramente vereis nos exemplos. As semínimas vão quatro por *tactus* – duas embaixo e duas em cima. As colcheias, oito por *tactus*: quatro embaixo e quatro em cima. As semicolcheias, dezesseis: oito embaixo e oito em cima.

In battuta. *In sincopa.*

Minime vna in giù, e l'altra in sù. *Minime sincopate in mezo li vā, e in mezo batte.*

Seminime, due in giù, e due in sù, della battuta, Crome, quattro in giù, e quattro in sù.

Semicrome otto in giù, e otto in sù.

Esercitato che sarete sopra tutte queste note di portar giuste le voci, & di battere vguualmente la battuta, vi esercitarete poi a cantar le parole; perche se vi vsarete a cantar le note senza le parole, difficilmente, e con longhezza di tempo imparerete a cantar le parole. Subito c'hauerete imparato a cantar vn verso di note, immediate cantate le parole, ò siano latine, ò volgari, perche a vn medemo tempo imparerete l'vno, e l'altro con facilità grande: e sopra tutto non lasciate mai di batter la battuta, perche questa è come il timone, che gouerna la barca. Mi resta a dimostrarui le pause della Longa, Breue, e Semibreue, e li sospiri di Minima, Semiminima, Croma, e Semicroma. E finalmente le note con il punto, il qual punto vale la metà della nota.

Depois de haverdes praticado a modulação justa das notas e a bater igualmente o *tactus*, dei exercitar-vos a cantar com texto. Tão logo tiverdes aprendido a cantar um verso de notas, cantai imediatamente com as palavras, em latim ou em vulgar, pois, a um mesmo tempo aprenderéis tanto uma coisa quanto a outra com grande facilidade. Sobretudo, não deixeis nunca de bater o *tactus*, porque este é como o timão que governa um barco.

Resta-me mostrar-vos as *pausas* de Longa, Breve e Semibreve, e os *sospiros* de mínima, semínima, colcheia e semicolcheia e, finalmente, as notas com o ponto.



Tr. Resto più che mai obligato alla bontà, & virtù di V.R. & prego con ogni affetto N.S. che mi conceda gratia di poter vn giorno con effetto mostrarle il viuo affeto mio: perche così mi potrò chiamare pienamente consolato.

Viua Felice.

Tr. Fico mais que agradecido pela bondade e virtude de Vossa Reverendíssima e peço, de todo coração, a Nosso Senhor, que me conceda a graça de poder um dia, efetivamente, demonstrar-vos toda a minha gratidão, pois só assim poderei considerar-me plenamente consolado. **Viva feliz.**

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

A escritura musical quinhentista possui regras particulares bastante sofisticadas que determinam o uso de conceitos e parâmetros teóricos sensivelmente distintos dos nossos contemporâneos. A despeito dos termos que permanecem os mesmos, é primordial considerar que o nosso significado para eles não corresponde, necessariamente, ao sentido proposto por aqueles autores e explicá-los a partir do nosso contexto quase sempre é uma tarefa infrutífera e anacrônica.

Embora o conhecimento dos tratados antigos possa, em alguma medida, trazer luz sobre o exercício daquela música antiga contemporaneamente, é possível que supram apenas uma pequena parte das demandas que aquela arte histórica requereria, sobretudo, se considerarmos nossa própria formação musical como parâmetro. Como pudemos ver ao longo deste trabalho, as tópicas que são essenciais para a formação do antigo músico estão longe de constituir os estudos que normalmente fizemos ou consideramos fazer modernamente. A despeito de considerar se são ou não eficientes, a discussão que propomos quer questionar se a formação que temos é adequada para compreender aquela música tão complexa e diferente.

Os antigos solmizavam, nós solfejamos; eles estudavam contraponto, nós, harmonia; o parâmetro deles é o modalismo, o nosso o tonalismo (?); eles só tocavam em público suas próprias composições e nós não aprendemos nem a compor nem a improvisar. Essa mesma comparação poderíamos fazer com o índice completo de qualquer tratado antigo anterior ao século XVIII e chegaríamos a uma incompatibilidade quase que total.

Longe de querermos elaborar uma resposta para estes questionamentos, gostaríamos apenas de ponderar, em vista daquilo que estes mestres produziram, o tipo de didática musical que lhes permitiu fazer tantas coisas maravilhosas e complexas. Certamente aqueles compositores-músicos não possuíam atributos tão díspares dos nossos que os tornassem

arbitrariamente tão agudos e artificiosos, nem deveriam ser dotados de uma capacidade intelectual e criativa maior do que a de qualquer ser contemporâneo. Seria romântico dizer o contrário.

Aquilo que fizeram é certamente resultado da didática que desenvolveram para alcançar fins tão distantes. Se eram capazes de improvisar polifonicamente segundo as estritas regras do contraponto ou compor prodigamente com tamanha qualidade, com toda a certeza, estavam amparados por uma preparação que lhes possibilitava tais feitos.

Fazer, assim, aquela música segundo os nossos critérios e didática sem dúvidas proporciona um efeito completamente diverso daquele de fazer aquela música segundo os critérios que os seus artífices consideravam fundamentais. É possível, ainda, que sequer saibamos distinguir o que é realmente importante, ou não, nesse contexto tão intrincado. Neste sentido, parece frágil fiar o nosso entendimento daquele repertório sobre as nossas próprias impressões particulares adquiridas através da nossa cultura, sem antes conhecer com profundidade aqueles assuntos segundo os critérios que estes autores tão poeticamente registraram.

Queremos acreditar que já demos passos interessantes nesse caminho – como a redescoberta dos antigos instrumentos e dos documentos musicais que registram a música e o seu ensino. Esperamos que a difusão destes escritos em nosso meio acadêmico produza os frutos que aquela música merece e que a leitura dos tratados já acessíveis em língua portuguesa favoreça ao menos o questionamento da prática da música antiga desamparada do conhecimento dessas fontes originais. Repetindo as palavras de Diruta no princípio do *Il Transilvano*, concluímos este trabalho, dizendo que tal como um instrumento, esta tradução é apenas um meio para atingir o fim que é a música. Será somente a partir da sua leitura e estudo consequente que poderemos seguir adiante – e, certamente – no mesmo caminho que estes antigos trilharam.

Referências bibliográficas e bibliografia consultada.

FONTES PRIMÁRIAS.

AARON, Pietro. *Compendiolo di molti dubbi – facsimile* – Milão, 15??. Bologna: Forni Editore, s/d.

ARISTÓTELES. *Ars Poética*. Edición Trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

_____. *De Anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ARTUSI, Giovanni Maria. *L'arte del Contraponto – facsímile* – Veneza, 1586. Bologna: Forni Editore, 1980.

_____. *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*. Fac-símile – Veneza, 1600. Bologna: Forni Editore, s/d.

BANCHIERI, Adriano. *Conclusioni nel suono dell'organo – Fac-símile* – Bologna, 1609. Bologna: Forni Editore, s/d.

_____. *Cantorino Oliuetano – Fac-símile* – Bolonha, 1622. Bologna: Forni Editore, 1980.

BERMUDO, Juan. *Declaracion de instrumentos musicales*. Fac-símile – Valladolid, 1555. Maxtor Editorial, 2009.

BOECIO. *Sobre el fundamento de la música*. Madrid: Gredos, 2009.

BUUS, Jacques. *Intabolatura d'organo di ricercari – facsímile* – Veneza, 1549. Bologna: Forni Editore, s/d.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. trad. Carlos N. M. Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CERONE, P. *El Melopeu. Mysica Theorica y pratica*. Fac-símile – Nápoles, 1613. Disponível em < [http://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_\(Cerone,_Pietro\)](http://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_(Cerone,_Pietro)) >. Acesso 10 mai. 2012.

DALLA CASA, Girolamo. *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti* – facsímile – Veneza, 1584. Bologna: Forni Editore, s/d.

DIRUTA, Girolamo. *Il transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da pena* – Fac-símile – Veneza, 1593 e 1609. Bologna: Forni Editore, 1960.

_____. *The Transylvanian*. Trad.: Murray Bradshaw e Edward Soehnen. Henryville: Institute of Mediaeval Music, 1984. Volumes I e II.

EXÍMENO, Antonio. *Del origen y reglas de la musica, con la historia de su progresso, decadência y restauracion*. Fac-símile – Madrid, 1774. Maxtor Editorial, 2010.

FOLIANI, Ludovico. *Musica Theorica* – facsimile – Venezia, 1529. Bologna: Forni Editore, s/d.

GABRIELLI, Andrea; GABRIELLI. *Intonationi d'organo*– facsimile – *Libro primo* Venezia, 1593. Bologna: Forni Editore, s/d.

GABRIELLI, Andrea; *Ricercari composti e tabulati - Libro secondo* – facsimile – Venezia, 1595. Bologna: Forni Editore, s/d.

GALILEI, Vincenzo. *Il Fronimo. Dialogo sopra l'arte del bene intavolare, et rettamente sonare la musica* – facsimile – Venezia, 1584. Bologna: Forni Editore, s/d.

MEI, Girolamo . *Discorso sopra la musica antica e moderna* – facsimile – Venezia, 1602. Bologna: Forni Editore, s/d.

MERULO, Claudio. *Canzoni d'intavolatura d'organo - Libro primo* – facsimile – Venezia, 1592. Bologna: Forni Editore, s/d.

_____. *Ricercari d'intavolatura d'organo. Libro primo* – facsimile – Venezia, 1605. Bologna: Forni Editore, s/d.

_____. *Toccate d'Intavolatura d'Organo. Fac-símile* – Roma, 1598. Firenze: SPES, 1981.

ORTIZ, Diego. *Tratado de Glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Roma, 1553. Übertragen von Max Schneider. Kassel & New York: Bärenreiter, 1961.

PICCOLOMINI, Alessandro. *De la istituzione di tutta la vita de l'omo nato nobile, e in città libera*. Venezia: Hyeronimus Scotum, 1542.

PLUTARCO. *As vidas dos homens ilustres de Plutarco*. Trad.: Aristides da Silveira Lobo São Paulo: Editora das Américas, 1951.

ROGNONI, Francesco. *Selva di varii passaggi*. Fac-símile – Milão, 1620. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 2001.

ROGNONI, Riccardo. *Passaggi per potersi essercitare nel diminuir*. Fac-símile – Venezia, 1592. Bolonha: Arnaldo Forni, 2007.

ROSSI, Gio. Battista. *Organo de Cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica*. Fac-símile – Venezia, 1618. Bolonha: Arnaldo Forni, s/d.

SANTA MARIA, Tomás de. *Libro Llamado Arte de Tañer Fantasia*. Fac-símile – Valladolid, 1565. Geneve: Minkoff, 1973.

ZARLINO, Gioseffo. *Le istitutione harmoniche*. Facsimile – Venezia, 1558. Bologna: Forni Editore, 2008.

DICIONÁRIOS.

ACCADEMIA DELLA CRUSCA, *Vocabolario degli accademici della Crusca, in questa seconda impressione da' medesimi rineduto, e ampliato, com aggiunta di molte veci autor del buon secolo, e buona quantità di quilo dell'vso.* Veneza: J. Sarzina, 1623. Disponível em < www.accademiadellacrusca.it >. Acesso em 12 mai. 2011.

DEVOTO-OLI. *Vocabolario della Lingua Italiana.* Software versão 2013.

GARZANTI LINGUISTICA. Disponível em: <<http://www.garzantilinguistica.it>> Acesso em 14 jul. 2012.

HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa.* Versão 3.0.

MARQUES, Henrique de Oliveira. *Dicionário de termos musicais: Português-Francês-Italiano-Inglês-Alemão.* Lisboa: Estampa, 1986.

MEA, Giuseppe. *Dicionário de italiano-português.* Porto: Porto Ed., 1980.

PARLAGRECO, Carlo. *Dizionario portoghese-italiano, italiano-portoghese : lingua d'uso e letteraria. Termini tecnici e scientifici. Tavole di nomenclatura.* Milano: Antonio Vallardi, 1964.

SARTORI, Claudio; BROUSSARD, Fausto. *Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti.* Milão: Ricordi, 1959.

ZINGARELLI. *Vocabolario della Lingua Italiana.* Software versão 2008.

FONTES SECUNDÁRIAS.

BURKE, Peter. *As fortunas do cortesão.* São Paulo: UNESP, 1997.

CERVELLI, Luisa. Premessa. In: DIRUTA, Girolamo. *Il transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da pena – Facsimile –Veneza, 1593 e 1609.* Bologna: Forni Editore, 1960, p. i-iv.

CROZIER, Catharine. *The principles of Keyboard Technique in Il Transilvano by Girolamo Diruta.* Tese de mestrado – Departamento de Literatura Musical. Rochester: The University of Rochester, 1941.

DAMSCHRODER, David; WILLIAMS, David. *Music Theory from Zarlino to Schenker.* NY: Pendragon Press, 1990.

DOMINGOS, Nathalia. *Tradução comentada da primeira parte do tratado A plaine and Easie Introduction to practicall musicke 1597 de Thomas Morley.* São Paulo: USP, Mestrado, 2012.

FENLON, Iain. *The Ceremonial City. History, Memory and Myth in Renaissance Venice.* New Heaven e London: Yale University Press, 2007.

FURLAN, Mauri. A tradução retórica do Renascimento. In: FURLAN, Mauri (org.). *Clássicos da Teoria da tradução*. Volume 4. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Trad.: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria - Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. As categorias epidíticas da ekphrasis. In: Revista USP, 2006, n°71, pp.85-105, São Paulo: EDUSP, 2006.

HARASZTI, Emile. *Sigismund Bathory, prince de Transylvanie et la musique italienne. L'Après un Manuscrit de 1595 a La Bibliothèque Nationale de Paris*. In: Revue de Musicologie, T. 12e, n° 39e, p. 190-213, 1931.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: a Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. NY: Oxford University Press, 2007.

HORSLEY, Imogene. *The Diminutions in Composition and Theory of Composition*. In: Acta Musicologica, v. 35, fasc. 2/3, 1963.

JEPPESEN, Knud. *Outline history of contrapuntal theory*. In: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century. New York: Dover Publications, 1992.

KRISTELLER, Paul Oskar. *The modern system of the arts*. In: Renaissance Thought and the Arts. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

PAIVA, Valéria. *A identidade como obra coletiva em O Cortesão, de Baldassare Castiglione. Tempo Social*. FFLCH-USP. São Paulo, v. 211, p. 91-111; 2009.

PALISCA, Claude. Diruta, Girolamo. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press, 1980.

_____. Zarlino, Gioseffo. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 2001.

PÉCORA, Alcir. Apresentação. In: ACCETTO, Torquato. *Da Dissimulação Honesta*. São Paulo: Martins Fontes. 2001a.

_____. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001b.

TAMMINGA, Liuwe. Prefazione. In: *Musica Nova. Venezia 1540 - Ricercari*. Bolonha: Il Levante libreria editrice, 2010.

TETTAMANTI, Giulia. *Opera Intitulata Fontegara*. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental veneziana do século XVI. Campinas. UNICAMP: Mestrado, 2010.